

CRONICA
E ILUMINACIONES

SPINETTA

POR EDUARDO BERTI



Edición actualizada

~~~~~  
Biografía  
Comentada

~~~~~  
Discografía
Completa

~~~~~  
Letras  
Y Poemas  
Inéditos

~~~~~  
Editora
AC

Colección
Personajes

Editora
AC

"Uno lee a Marx y aprende cómo era Cristo, sólo que los Beatles lo hicieron mucho más práctico. Lennon era un poco como Cristo".

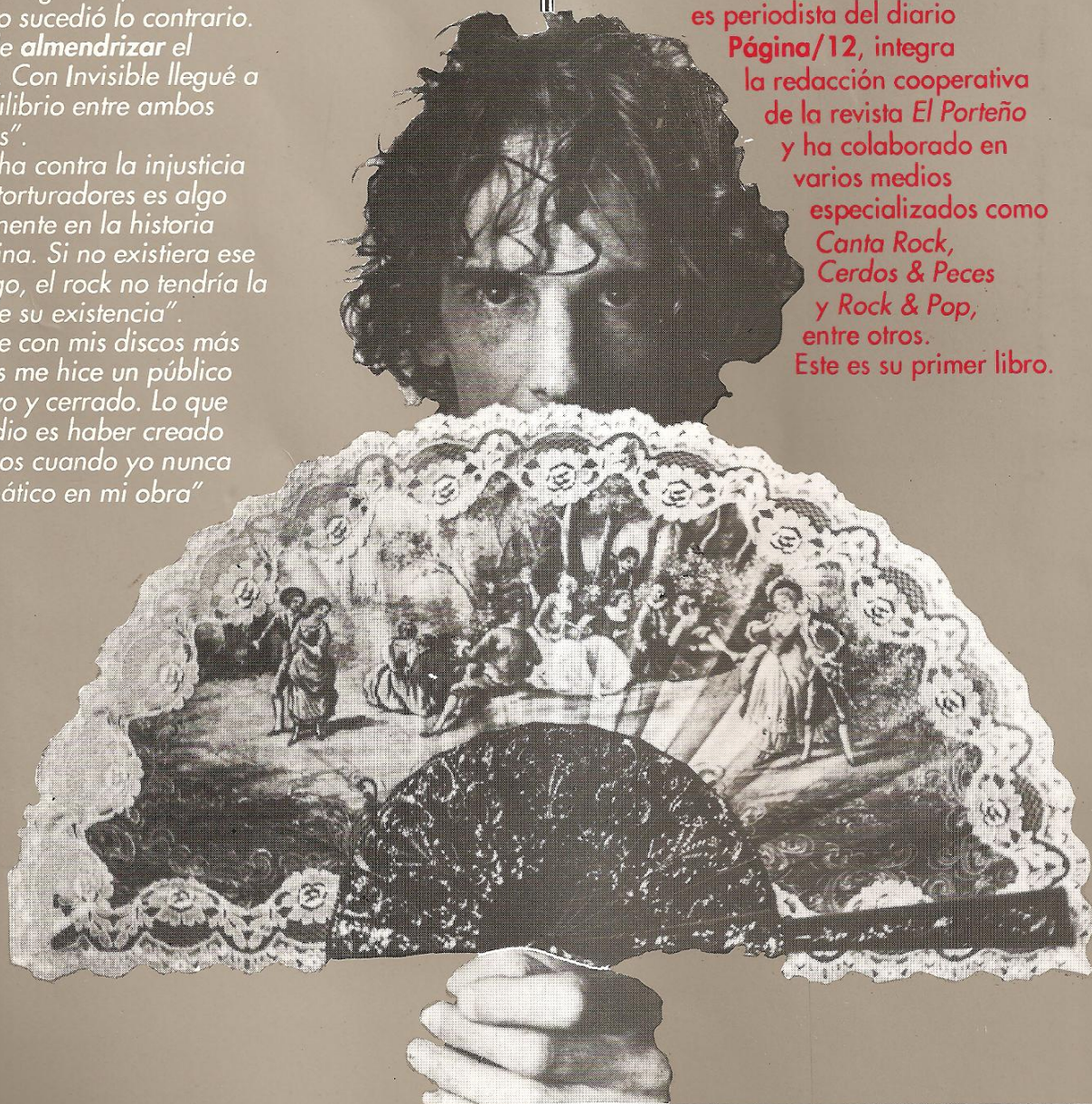
"Si el primer disco de Almendra fue dulce y el segundo agresivo, en Pescado Rabioso sucedió lo contrario. Traté de **almendrizar** el sonido. Con *Invisible* llegué a un equilibrio entre ambos mundos".

"La lucha contra la injusticia de los torturadores es algo permanente en la historia argentina. Si no existiera ese enemigo, el rock no tendría la base de su existencia".

"Sé que con mis discos más difíciles me hice un público selectivo y cerrado. Lo que más odio es haber creado fanáticos cuando yo nunca fui fanático en mi obra"

Más de tres meses de conversaciones con Luis Alberto Spinetta, complementadas con datos biográficos, otros reportajes, viejas notas periodísticas, y un análisis de sus canciones más sobresalientes, conforman este libro. Su autor Eduardo Berti (Buenos Aires, 1964)

es periodista del diario **Página/12**, integra la redacción cooperativa de la revista *El Porteño* y ha colaborado en varios medios especializados como *Canta Rock*, *Cerdos & Peces* y *Rock & Pop*, entre otros. Este es su primer libro.



A Dante, Catarina
y Valentino

"Quisiera que hicieran mi biografía sólo después de que me muera", dice Luis Alberto Spinetta. "Me gustaría, en cambio, mostrar en un libro todas las facetas: el pasado, el presente y también el vuelo hacia el futuro".

Este libro, ante todo, es una cronología y un análisis de la historia artística de uno de los más talentosos y más extraños músicos argentinos de las últimas décadas. Por momentos ha sido, casi, una suerte de cacería. Spinetta, no hay que olvidarlo, es un ávido lector de Castaneda (quien recomendaba "borrar la historia personal"), de tan flaco parece intangible, y ha declarado más de una vez que bajo el escenario "quisiera ser el hombre invisible". Este "hombre invisible" parece ser el mismo que canta, con extrañeza, "¿qué razón de ser me habrá puesto piel en la inmensidad?" en el tema "Ah, basta de pensar", pero, pese a sus esfuerzos, ha dejado impresas sus huellas en más de doscientas cincuenta canciones, algunas de ellas bellísimas. Este libro también se ha centrado, por supuesto, en varias de esas composiciones.

Las charlas con Luis Alberto Spinetta se desarrollaron entre septiembre y noviembre de 1988, en su departamento del barrio de Belgrano. La primera

entrevista tuvo lugar el 9 de septiembre, día que fue bautizado por la prensa como "el viernes negro": en Plaza de Mayo, la policía reprimió con palos y gases a los manifestantes reunidos para un acto de la CGT. Mientras tanto, su mujer, Patricia, seguía por televisión un partido de Gabriela Sabatini, y los tres hijos de la pareja (Dante, Catarina y Valentino) se apiñaban para leer un reportaje que les hicieron en el diario *Clarín* a propósito de la canción "El mono tremendo", cuya letra escribieron con otros tres amigos de su edad. La canción integra el disco *Téster de violencia* de "papá" Luis, que entonces acababa de salir".

— **¿Te gustaría que tus hijos fueran músicos?** —le pregunto, sin que escuchen los pibes.

— ¿Por qué no? —responde—. Me gustaría que fueran lo que tienen que ser. Si alguno quiere ser boxeador, que lo sea. Pero si de todas las cosas que hay para elegir alguno decidiera ser músico, sería doblemente lindo. Creo que los tres tienen un gran oído. Hacen música con la boca, bailan y cantan, pero hasta el momento, con todos los instrumentos y todas las cosas que tienen alrededor, no han desarrollado la necesidad de ser músicos.

Luego, durante una de las tantas entrevistas realizadas, el padre de Spinetta (Luis Santiago) confesará que fue cantante amateur y que el abuelo materno de Luis, Antolín Ramírez (la madre de Spinetta se llama Julia Ramírez), integraba la banda musical de su pueblo natal, en España. Claro que las tradiciones cambian: "Las nuevas generaciones pueden cantar sin ser músicos — sostiene Luis—. Hoy, la música es un don sensorial. La velocidad de la información y la velocidad para asimilar esta información es cada vez mayor. Tan solo un poco de esa data alcanza y fijate que muchos de los conjuntos más modernos hacen música sin ser músicos. Creo que el arte moderno va hacia una descaracterización del individuo y la toma de conciencia de una posibilidad colectiva. Va a llegar el momento en que el asombro de una obra de arte será creado por no artistas. La música, el arte en general, está pasando de mano de los académicos y privilegiados a la gente, al pueblo".

— Durante estas charlas intentaremos repasar y reflexionar sobre tu trayectoria artística. ¿Cómo ves ahora, en retrospectiva, tu obra?

— Creo que mi carrera fue siempre muy desviada y pienso que, en definitiva, la desviación es el curso aleatorio de la naturaleza, es lo que imprime la mutación genética y el movimiento de las grandes significaciones. La desviación genera los saltos cualitativos. Toda la aparente concordia está establecida en base a innumerables desviaciones que han producido los movimientos de las cosas.

Spinetta se distiende y se alarga hasta límites imposibles, como un elástico. Abre los ojos y habla a velocidades cambiantes; por momentos toma ímpetu y se desboca; por otros bosteza, se pregunta ¿a quién le interesa todo esto?" o lanza diversas exclamaciones: "¡Sos un bambi*!"; "¡Berti, me tenés podrido!". En otra oportunidad también pregunta: "¿Por qué querés hacer este libro? ¿Quiero decir, ¿vos sos fana de Spinetta?".

* Bambí: "Dícese de las personas insistentes y caprichosas" (Spinetta, Luis Alberto).

— Si — digo, aunque nunca soporté la palabra fanático. Enseguida recuerdo la primera vez que escuché su música. Entonces tendría poco más de trece años y "no entendí" ciertas letras. Alguien me dijo: "No importa, el Flaco te va a empezar a gustar más cuando cumplas los 18". De a poco fui comprendiendo y antes de cumplir la edad que me permitía ver las películas prohibidas ya era todo un admirador. Hoy creo que las letras de Spinetta — como dijo alguna vez Charly García — son atípicas por su alto nivel poético, no sólo para el rock en castellano sino a nivel mundial. También por eso está aquí este libro. Porque durante mucho tiempo, hasta que algún canal de T.V. lo incluyera en un sobrio ciclo de poesía o hasta que el escritor Martini Real lo incorporase a una antología de poetas contemporáneos, el talento de Spinetta había permanecido relegado a un ghetto marginal por aquéllos que no querían o no podían prestarle atención.

El autor de este libro, claro está, se ha tomado ciertas libertades que no hacen sino confirmar su obvia tiranía: se ha priorizado la poesía sobre la música; se han citado diarios de gran tirada así como publicaciones extrañamente tomadas en cuenta como las primeras revistas "beat"-del país (*Pinap*, *Cronopios*, etc.) o "las revistas subterráneas que marcaron una época en los años finales de la última dictadura; se han llevado a cabo otros reportajes a allegados a Spinetta, como Emilio del Guercio, Rodolfo García, "Machi" Rufino, David Lebón, o su padre, pero todos de manera individual, por lo cual si el lector contempla la posibilidad de imaginar en algún pasaje una hipotética mesa redonda entre los ex-Almendra, puede ya mismo borrar esa idea de su cabeza. Todas las preguntas que no se hicieron en este libro, todas las canciones de las que no se ha hablado, todos los músicos que tocaron con Spinetta y no fueron entrevistados para la ocasión tienen a su disposición — de más está decir — el libro de quejas de la casa.

Obertura

"Almendra se llama el conjunto que, seguramente, se va a convertir en la sensación de la próxima primavera porteña. El capo del grupo, José Luis (SIC), según algunos de los entendidos está destinado a ser una especie de prolífico Lennon argentino", decía la revista *Pinap* en agosto de 1968, pero se equivocaba. El líder del cuarteto se llamaba Luis Alberto y había nacido el 23 de enero de 1950 en la esquina de Pampa y Obligado, domicilio de una partera llamada Josefina Lanza.

A los cuatro años de edad, el futuro integrante de Almendra animaba las fiestas familiares, imitaba a los cantantes con una escoba en la mano, en vez de una guitarra, y divertía a su hermana mayor Ana María. "Era una especie de showman que hacía monigotadas y las delicias de mis tíos", recuerda. "Inclusive me llevaban a otras fiestas para que cantara. Me daban manija. En especial un par de tíos que me peinaban con gomina, con el pelo muy chato, tipo Rodolfo Valentino, y me pedían que cantara alguno de los tangos que había aprendido: 'he rodado como bolita de purrete arrabalero / y estoy fulero y

cachuzo por los golpes que me he dao...'. Mi tío Jorge, que trabajaba en un laboratorio, me traía cartones y con ellos armaba casas y dibujaba perfiles de autos. Luego vino la música. Tres tíos trabajaban en Columbia y me regalaban las novedades que salían en disco. De eso elegía lo que más me gustaba: algunos tangos, las primeras guitarras eléctricas. Me divertía imitando cantantes, copiando sonidos. Por eso la música nació en mí antes que las palabras".

Mientras cursaba la primaria en un colegio de Congreso y Montañeses, el pequeño Spinetta, con su pequeña voz de tenor, cantó en un programa infantil de televisión llamado "La pandilla One and Two" y participó en un concurso organizado por el ciclo "Escala Musical". Su padre, Luis Santiago, un ex-cantante de tangos que intervino en varios programas de radio bajo los seudónimos de Luis Martínez Solar o Carlos Omar, recuerda que "Luis tenía 12 ó 13 años y en la prueba cantó 'Sabor a nada'. Llegó hasta la final en el Luna Park y lo eligieron para integrar una troupe de artistas, pero él abandonó enseguida. Es que hacían actuaciones maratónicas y a Luis no le gustaba el repertorio que le elegían. 'Papá, no

quiero ir más', me decía. 'Hay que pagar el derecho de piso', le contesté. 'No, así no', y no fue más".

Fue entonces que llegó la primera guitarra, una vieja guitarra criolla de 1923 que le prestaron los hermanos Pilar y José "Machín" Gomezza, vecinos de la familia, y con la que Luis escribió la mayoría de sus primeras canciones, incluso varias que luego grabaría con Almendra.

"El viejo Machín fue muy importante en la historia del club River Plate —dice Luis—. Fue socio fundador y también masajista de equipos gloriosos como *La Máquina*. El me llevó muchas veces a la cancha, a ver partidos o a estar en la concentración con los jugadores. Tenía mucha chispa y una prominente nariz como no he visto dos. Un día me prestó la guitarra por tiempo indefinido; era muy antigua, me acuerdo que cuando la recibí todavía tenía cuerdas de tripa. De tan liviana, parecía flotar en el aire. Mi padre me enseñó a afinar y después fui a tomar lecciones a lo de Dionisio Visoná, un guitarrista que había acompañado a mi padre cuando cantaba.

"También el hijo de Visoná, al que apodaban Puchi, me pasó un par de lecciones. Pero yo ya había desarrollado toda una personalidad musical sin saber tocar, imitando con la boca los sonidos de Bill Haley, la voces de Little Richard o Louis Armstrong, y cuando empecé a tomar esas clasecitas era lógico que me saliera algo folklórico. Entonces estaban muy de moda Los Chalchaleros. Era la época del boom del folklore, de la 'Zamba de mi esperanza' y del 'Sapo cancionero'. Ahí me di cuenta de que triunfaba un espíritu netamente musical porque empecé a sacar todo tipo de música, sin importar de donde procedía. Mi hermana compraba una revista que se llamaba *Norali* y ahí apareció 'Ki Chororo', la primera canción que saqué con los acordes completos. Cuando tuve las primeras nociones, elaboré un mecanismo y pude sacar cualquier música. Tenía 12 años y estaba por empezar la secundaria".

San Román

"Era un colegio bastante fascista. No entendía por qué mis padres me habían mandado ahí, pero... te aseguro que el paso de Spinetta-Del Guercio por el colegio San Román no se lo olvida nadie, porque fue una revolución de tipo cultural". En medio de las clases de teología, entre los demás alumnos del turno tarde, fue que nació la amistad con Emilio del Guercio quien primero sería compañero de banco y luego el bajista y coautor de los temas de Almendra.

Luis: Allí también conocí a Angel, el hermano de Emilio, y a Edelmiro Molinari y Ricardo Miró, que iban dos años más adelante que yo. Con Emilio hacíamos canciones y obras de teatro grabadas, tipo radioteatros. Todo lo que creábamos era para desafiar la pacatería del colegio. Escribimos una canción en homenaje al Che Guevara. Queríamos sacudirlos, asustarlos... era lo más divertido. Nos movíamos todo el tiempo entre lo que se podía y lo que no. Creo que habíamos desarrollado una forma de vivir que inclusive la contagiamos a los amigos del colegio con los que todavía hoy nos podemos juntar, aquellos a los que el colegio no les comió la cabeza.

Emilio: Luis hacía dibujos y era un ávido lector de revistas de historietas tipo *Hora cero*. Fue también uno de los primeros que me habló de Los Beatles, que recién aparecían. Cada uno hizo su revista propia durante un tiempo; era como un juego de competencia. Yo había hecho una revistita que se llama *La Costra* (éramos muy punks) y él, otra que se conocía como *La Cosa Degenerada*. Después las unimos y le pusimos *La Costra Degenerada*, eligiendo lo peor de cada nombre. Escribíamos a máquina, hicimos pocos números. Compartíamos todo esto inmersos dentro de una concepción del mundo, cuestionando muchas cosas de la relación de pareja, la religión, el poder, el sexo.

Luis: El padre Macario era un pedera. Todo lo que decía era objeto de



burla porque un sacerdote casto hablando de sexualidad y erotismo resultaba francamente ridículo. Nos decía cosas supuestamente experimentadas. Imagínate que para pibes de 18 años, muchos de nosotros quizás vírgenes, era una conversación sin sentido. Claro, no teníamos armas para hacerlo callar, salvo ponerlo en ridículo y decirle: "no hable de nada, primero vaya y levántese una mina y después venga a contar lo que le pasa a un hombre". En definitiva, se trataba de la represión.

Emilio: No nos bancábamos el dogma de la institución Iglesia, entonces polemizábamos con los curas dentro de los elementos que podíamos manejar a esa edad. Decíamos cosas que por ahí la juventud de hoy tiene absolutamente incorporadas. Pero nosotros tuvimos que luchar por esas ideas, vivíamos todo como una conquista.

Luis: Obviamente que para hacer todo esto tenías que ser buen alumno, porque sino te rajaban del colegio. Entonces nosotros éramos tranquilos y eso nos daba poder para tomar lo mejor de ambos mundos, para hacer en todos lados la misma acción de corrosión.

Luis Santiago: Luis fue un tipo que rompió con un montón de cosas en el San Román. Yo tuve que ir un par de veces con mi señora a hablar con las autoridades del colegio porque él no llevaba nunca el uniforme reglamentario. Iba siempre con alguna novedad; fue uno de los primeros en usar el pelo largo. Cuando cumplió los 18 se había comprado un Citroën y cuando lo acompañé a sacar el registro de conductor no se lo querían dar por el pelo. Eso sí, era buen alumno. En los boletines elogiaban su poesía. Cuando iba a la primaria hizo un himno para Sarmiento y una redacción para el día de la madre que luego tuvieron que copiar todos los alumnos.

Emilio: Luis era más movedizo y expansivo que yo, pero la combinación de los dos daba un resultado muy explosivo. Nos potenciábamos uno al otro. El empezó a componer antes que yo. Se sabía todas las canciones de Los

Beatles, después empezó a escribir algunos temas. Primero en inglés, luego en castellano. Yo, en cambio, estaba más ligado al folklore.

Luis: A fin de quinto año hicimos con Emilio un espectáculo que se llamó "Homenaje al ácido lisérgico". Los curas no entendían nada... y nosotros más o menos, basábamos la propuesta en las cosas que habíamos leído y escuchado sobre la "nueva conciencia", aunque no sabíamos muy bien qué era. Ahí cantamos a dúo, con Emilio, temas que no hacíamos con nuestros respectivos conjuntos. Por entonces él estaba en Los Sbirros y yo en Los Larkins, dos grupos adolescentes de barrio.

Emilio: Eramos intuitivos; pibes de barrio. Leíamos de manera desordenada. Nos gustaban los surrealistas pero no sabíamos muy bien qué era el surrealismo. Quiero decir que teníamos estímulos que reprocesábamos de acuerdo a nuestra sensibilidad, pero no de acuerdo a una retórica o una ideología.

Luis: Cuando terminamos el bachillerato, ingresamos a la facultad de arquitectura con Emilio. Hicimos un curso piloto pero no aguantamos. Además justo salió una gira con un grupo profesional.

Emilio: Fuimos a hacer un show de carnaval a Trelew y Puerto Madryn, acompañando a un músico que se llamaba Perico Gómez, que tenía un conjunto tropical y necesitaba un grupo beat. Entonces fue el grupo donde yo estaba, Los Sbirros, con Luis como invitado.

Luis: Con el dinero de ese trabajo me compré la guitarra Repiso con forma de gota que usé con Almendra. Y enseguida me metí a estudiar Bellas Artes en la escuela Manuel Belgrano, presionado por mi familia y por mí mismo, porque no me había quedado contento con dejar la facultad. Fuimos con Emilio. Yo largué enseguida y él siguió un par de materias más.

Del Guercio y Spinetta compartían entonces un "gran mosaico" de información cultural. "Como no dividíamos el mundo por disciplinas —dice Del Guercio— ese mosaico podía resultarle

loco a alguna gente, pero era parte de la ebullición del momento. Eran otras épocas en Argentina, había un movimiento cultural importante, que producía una especie de gran alimento”.

Entre 1966 y 1967, Leonid Breznev era nombrado secretario general de la URSS; Onganía deponía a Illia en Argentina; morían André Breton y Oliverio Girondo; Timothy Leary (“el profeta del LSD”) era condenado a 30 años de prisión por posesión de estupefacientes; en Francia se inventaba el cassette; crecía la guerra en Vietnam y, mientras Cassius Clay o Mohamad Ali se negaba a combatir allí y perdía su título mundial de box, se casaba el rey del rock & roll norteamericano: Elvis Presley. En tanto, Los Beatles editaban *Revolver* y *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, su álbum más psicodélico.

En Buenos Aires se estrenaba la ópera *María de Buenos Aires*, de Piazzolla y Ferrer. “Además estaban Neruda, Cortázar, los pintores de la nueva figuración como Felipe Noé y Rómulo Macció, la revista *Planeta*, el esoterismo científico, Mercedes Sosa, el jazz, el cine de Godard y Truffaut”, enumera Del Guercio. “Cortázar más que Neruda en mi caso —acota Spinetta— pero también Nietzsche aparecía en mi vida y luego inspiraría algunas canciones de Almendra como ‘Hermano perro’. También Lalo Schifrin, Thelonius Monk, Tom Jobim, Los Rolling Stones y los Doble Seis de París”. Para entonces, Luis ya había compuesto sus primeras canciones; algunas en castellano, otras en “inglés sanateado”; algunas que “prefiero olvidar” y otras que sobrevivieron, como la zamba “Barro tal vez” que durante años cantó en vivo hasta incluirla en el disco *Kamikaze* (1982), recopilación de temas inéditos:

Si no canto lo que siento
me voy a morir por dentro
he de gritarle a los vientos hasta reventar
aunque sólo quede tiempo en mi lugar.

También en 1965, Luis compuso “Plegaria para un niño dormido”,

incluida en el álbum debut de Almendra, y otra zamba que decía: “siglos de esperar / siembra y soledad sin canto ni llanto / el animalesco escape / sexo del amor”. Eran los primeros balbuceos, algunos de una madurez sorprendente para los 15 años de edad. El mayor inconveniente a resolver era que “yo tenía esas zambas pero no sabía cómo atravesar el abismo que existía entre el concepto tradicional de canción argentina y la pasión que despertaban en mí Los Beatles”. Claro, todavía no habían aparecido Los Gatos, Moris o Los Shakers. Faltaban pocos meses, pero mientras tanto el espectro de la denominada “música joven” se rellenaba con los últimos ecos de “El club del clan” y otros productos artificiales.

Almendra

Rodolfo García tiene hoy 42 años y es una suerte de archivo viviente de Almendra. Un poco por su gran memoria y otro tanto por la desidia de los otros integrantes del cuarteto a la hora de recortar y atesorar artículos periodísticos, el ex-baterista de Almendra resulta el indicado para relatar el nacimiento y los primeros pasos del grupo.

Aunque vivía a escasas tres cuadras de la casa de la familia Spinetta, García fue el único de los cuatro Almendra que no cursaba en el San Román sino en el Manuel Belgrano, un colegio industrial del barrio de Floresta. Además trabajaba en un taller mecánico, y estas dos diferencias le bastaron para ser “el más proletario” del grupo.

García, que era el mayor de edad en Almendra, tenía 17 años cuando conoció a Spinetta, que entonces tenía 13. “Yo tocaba en mi primer grupo, Los Larkins, junto a otros músicos amateurs que se llamaban Juan Carlos Xatruch, Horacio Soria y Oscar Acereny. Un día, un amigo, Roberto Bollici me comentó que había conocido a un pariente lejano que era un personaje bárbaro: un pibe que cantaba todos los temas de Los Beatles, bailaba y además vivía muy

cerca de mi casa. No era otro que Luis. Mi amigo me sugirió que lo invitáramos a un ensayo y ahí nos empezamos a hacer amigos”.

Corría 1965 y Luis Alberto Spinetta cursaba el primer año del secundario. “Con el tiempo yo quise que él se integrara a Los Larkins”, dice García. Sin embargo, el resto del grupo dudaba. Lo veían como un niño.

“De a poco Luis se fue integrando. A veces lo acompañábamos en los festivales colegiales que se hacían en el cine General Paz, pero la oportunidad le llegó cuando nuestro guitarrista se fue a hacer el servicio militar y nosotros nos contactamos con Guido Meda, que lideraba el conjunto Los Masters. Guido tenía buenos contactos en el club G.E.B.A. (Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires), a veces tocaba en el Canal 9, pero se había peleado con sus músicos y necesitaba otros nuevos para cumplir los contratos firmados. Allí fue que nos llamó: dejamos de ser Los Larkins para integrar Los Masters, pero luego tuvimos mil nombres más como Los Beadniks, Los Beatniks, y finalmente los Mods.

“A Guido le interesaba crecer, superarse, y quiso que Luis estuviera en el grupo. También queríamos un guitarrista que tocara más que bien, y fue en los últimos ensayos que a veces aparecía Edelmiro Molinari. En esa época Edelmiro tenía un grupo con otra gente del San Román. Se llamaba Los Sbirros y ahí estaban Emilio del Guercio (bajo), su hermano Angel (batería), Chago Novoa (teclados), Ricardo Miró (guitarra) y su hermano Eduardo (bajo).

“Edelmiro venía a nuestros ensayos y luego nos quedábamos charlando. Una noche surgió la idea de fusionar a Los Mods y Los Sbirros en una sola banda. La propuesta inicial era armar un quinteto donde Luis cantara pero no tocara, y también estuviesen Guido Meda, Molinari, Novoa y yo. A Guido no le gustó nada; lo tomó bastante mal, como si fuera una cosa personal, y no aceptó. Entonces buscamos un bajista que lo reemplazara y apareció Emilio Del

Guercio. Era una linda formación: lo que después sería Almendra más un tecladista.

“Sin embargo, cuando todo estaba listo para salir a tocar, me incorporaron a la colimba y me enviaron a Río Gallegos, el culo del mundo. ‘Busquen otro tipo, sigan adelante’, les dije, pero ellos insistieron en esperar a que yo volviera”.

El 23 de junio de 1967 se editaba el primer simple del grupo Los Gatos, que encabezaba Litto Nebbia. Traía las canciones “La Balsa” y “Ayer nomás” y fue un hito para el entonces “beat” argentino, por su calidad, por su éxito comercial (vendió más de 200 mil copias) y porque presentaba dos canciones originales cantadas en castellano, idioma que hasta entonces se había desdeñado para el rock.

Nebbia recuerda que, como si la música pudiera subsumirse a una división internacional del trabajo, “para mucha gente acá no se podían hacer canciones; había que comprarlas hechas en otro lado y repetirlas, o a lo sumo traducirlas. Nosotros demostramos que esto era una estupidez”.

Ese mismo mes, Rodolfo García hace una visita relámpago desde Río Gallegos y el grupo —aún sin nombre definitivo— ensaya por primera vez. “Mientras yo terminaba la colimba —recuerda García— nos escribíamos cartas, fantaseábamos con que el grupo iba a matar. En marzo del ‘68 me dieron de baja y ahí comenzó la historia. Apenas ensayamos una o dos veces los cinco, y al poco tiempo el tecladista se borró misteriosamente. Nunca supe por qué dejó de venir a ensayar. Entonces decidimos seguir como cuarteto”.

Como Spinetta afirmó alguna vez* “toda esa etapa embrionaria estuvo plagada de idas, venidas y tropiezos. Porque habíamos estado un año esperando que volviera Rodolfo de su colimba y ni bien vino, y podíamos empezar a tocar, a Edelmiro le toca la conscripción y

* Reportaje en *Cuatro por cuatro: rock*, libro de Gabriel Senanes, Grupo Editor de Buenos Aires.

para colmo en Marina. Eso significaba que por tres años no íbamos a poder estar libres, es decir, dejarnos crecer el pelo y ser como queríamos ser... Fue un bajón tan grande para mí que me dije: no quiero hacer nada más. Finalmente Edelmiro logró zafarse de ese compromiso porque tenía una condición especial de incorporado. Ahí se encaminó toda la parte profesional".

Antes de llamarse Almendra, el cuarteto tuvo otros nombres. "No encontrábamos el nombre ideal —dice García— pero sabíamos que no queríamos que fuera en inglés ni que empezara con 'Los ...'. Al principio nos llamamos La Organización, pero después lo desechamos porque había aparecido un grupo extranjero con un nombre similar: The Association. Otro nombre que se barajó fue El Tribunal de la Inquisición, por razones obvias en esa época. Finalmente quedó Almendra".

Primer contrato

En la calle Arribeños, entre Congreso y Quesada, pleno barrio de Belgrano, queda la casa donde aún viven los padres de Luis y su hermano Gustavo, 4 años menor. Aunque ha sido remodelada y no quedan vestigios de cómo era hace veinte años, es la misma casa donde ensayaba Almendra, la mayoría de las veces con una puntualidad casi inglesa, entre las 17 y las 20,30. "La habitación reservada para el grupo era la más grande. La familia de Luis no la usaba; allí guardaban cosas en desuso y artículos de limpieza, y como daba a la calle había recital gratis para toda la cuadra", rememora García.

La casa había sido alquilada por el abuelo de Spinetta en 1940 y recién fue comprada por su padre en 1955, cuando Luis ya había nacido. "Antes, hasta la década del '10, fue un stud", dice Luis Santiago. "Donde ahora está la cancha de River quedaba el antiguo hipódromo argentino con su calle Blangues, que hoy es la avenida Libertador".

A esa casa fue el productor Ricardo Kleiman, a mediados del '68, para presenciar un ensayo del cuarteto. "Un día golpearon la puerta", recuerda Rodolfo, "y cuando nos asomamos vimos bajar de un Camaro a Kleiman, que había venido con el cantante de Los In, Amadeo Alvarez, como asesor".

— Habíamos ido a ver un concierto de Los Gatos en el Teatro Payró — dice Luis— y al finalizar se armó una polémica con otra gente relacionada al ambiente musical. Con Emilio nos habíamos separado y discutíamos desde distintos rincones del teatro, como si no nos conociéramos. Así llamamos la atención de varios, entre ellos Kleiman. Entonces me acerqué y lo invité a que nos visitara durante algún ensayo.

— **¿Qué canción escuchó Kleiman?**

— Una que se llamaba "¿A dónde vas Mary Sue?". Era en inglés, un inglés medio sanateado... (canturrea) "¿Where are you going, Mary Sue? / All the things you've gotta do". ¡Horrible! Ahí Kleiman planteó: ¿en castellano o en inglés? Pero finalmente grabamos en castellano y por suerte los tipos se dieron cuenta de que la sensación de Almendra era cantar en nuestro idioma. Te digo más: incluso el "Tema de Potosí" tenía una letra en inglés que no guardaba ninguna relación con la que grabamos finalmente, pero como el tema era muy virgen y la letra estaba muy fresquita pude escribir unos versos nuevos, en castellano.

— Cuando finalizó el ensayo — dice Rodolfo— Kleiman nos dijo: "Bueno, ustedes van a grabar en la RCA. ¿Qué necesitan? ¿Necesitan agregar músicos? ¿Un arreglador?". Era el sueño del pibe.

— **Ustedes todavía no habían dado ningún recital.**

— No. No lo podíamos creer. Nos propuso trabajar con Horacio Malvicino o con Rodolfo Alchourrón. Elegimos a Alchourrón y a los pocos días apareció con un cuadernito y un lápiz para tomar nota y trabajar con nosotros.

— Hice los arreglos a capella — dice Luis— y Alchourrón los transcribió, corrigiendo algunos errores.

Mientras el dúo Bárbara & Dick grababa tres canciones de Spinetta ("¿Dónde están las palomas?", "Sección de pan de centeno" y otra más "que no recuerdo", dice Luis), Almendra entró a estudios para registrar su primer simple, que se editó en noviembre de 1968 y traía dos canciones; "Tema de Pototo" y "El mundo entre las manos". El segundo tema, cantado por Spinetta y Del Guercio, había sido escrito por ambos para el curso de egresados, "cuando todavía íbamos al secundario, pero después le cambiamos la letra". En tanto, algunos versos originales del "Tema de Pototo", luego modificados, decían:

Para saber cómo es la soledad
has de aprender que a tu lado estará
quien nunca más te dejará pensar
en dónde está el dolor, en dónde la maldad.

La canción —escrita por Spinetta y Molinari— también se conoció como "Para saber cómo es la soledad" y quedó grabada con su letra definitiva así: "Para saber cómo es la soledad / habrás de ver que a tu lado no está / quién nunca a ti te dejará pensar / en dónde estaba el bien, en dónde la maldad". El tal Pototo a quien alude el título no era otro que un compañero de colegio, de apellido D'Alessandro, al que Luis le había dedicado la canción por creerlo muerto en un viaje a Bariloche. Cuando recibió un telegrama con la falsa noticia (Pototo ha muerto), surgieron los versos: "La soledad es un amigo que no está / es su palabra que no ha de llegar igual". Hoy, Mario D'Alessandro es odontólogo y se convirtió —dice Luis— en "el dentista oficial de los Spinetta".

En ese momento, el "Tema de Pototo" también fue interpretado por Leonardo Favio. "Lo escuché mientras nosotros estábamos en el estudio y al tiempo lo grabó; lo que pasó es que el disco de él salió antes que el nuestro", recuerda Luis. Mientras tanto la versión original, a cargo de Almendra, se difundía en un programa radial del mismo

Ricardo Kleiman ("Modart en la noche") y trepaba a los primeros puestos "de un ranking medio fabricado que tenían ellos", dice Rodolfo García.

1969

Fue a partir de este simple que comenzaron los recitales de Almendra. Durante el verano de 1969 ofrecieron una serie de presentaciones en un pequeño boliche de Mar del Plata, llamado Matokos. Un diario local, *El Trabajo*, publicó el siguiente comentario: "El conjunto suena realmente bien. Los muchachos se llaman Carlos Emilio, Rodolfo, Teddy y Luis Alberto. (...) Algunos tienen chivita y todos pelo largo, muy largo. Promedian veinte años y no les gusta cantar en inglés, aunque guste como cantan en inglés. 'Se terminó la época de repetir lo que hacen los demás, o de hacer traducciones y listo. Tenemos que cantarle a lo nuestro. A lo auténtico', dicen".

En marzo, a su regreso de Mar del Plata, viajaron para participar en el Festival de Ancón, en Perú. "La RCA, nuestra compañía grabadora, nos propuso ir fuera de concurso", cuenta Rodolfo. "Hicimos un par de actuaciones en Ancón, que queda a unos cuarenta kilómetros de Lima, y después grabamos en Lima un especial para televisión. Nos dieron total libertad para realizarlo y Angel Del Guercio, hermano de Emilio, ofició de presentador".

El debut oficial en Capital Federal se produjo el lunes 24 de marzo en el Instituto Di Tella, dentro del ciclo "Tres espectáculos beat", donde también participaron los grupos Manal y El sonido de Hillber. Algunas semanas después, el lunes 7 de abril, colmaron las 550 butacas del Teatro del Globo —que entonces dirigía la hoy realizadora de cine María Luisa Bemberg— y allí anticiparon varios temas que luego integrarían su primer elepé: "Fermín", "Figuración", "Ana no duerme", "Que el viento borró tus manos", los tres primeros de Spinetta y el último de Del



Guercio. También interpretaron "Hoy todo el hielo en la ciudad" y "Campos verdes", que integran el segundo disco simple que por entonces acababa de salir a la calle, y otras canciones que nunca serían grabadas como "Mosca muerta" (Molinari, "Hombre de luz", "Vine al planeta", "Chocolate" o "Para que me sigas" (Spinetta). El concierto finalizó con una versión jazzera del vals "Desde el alma".

El segundo simple también se había publicado en Perú, durante la breve visita, y allí se ubicó más alto que en los rankings locales. "Si mi tierra llora conmigo / no es verdad que todo sigue igual", rezaba la letra de "Campos verdes", el tema del lado B que canta Rodolfo. En el lado A se oía la voz de Spinetta:

El hielo cubre la ciudad
el cielo ya no existe aquí
Un congelado amanecer
cubre de blanco hasta mi hogar.

La letra ("mientras no hay nadie que pueda ayudar / los niños saltan de felicidad") está inspirada en recuerdos infantiles de Luis. "Mi barrio se inundaba cuando había sudestada, el agua llegaba al umbral de mi casa, y nosotros nos divertíamos. No nos dábamos cuenta de la tragedia que vivía la gente a la que se le inundaba todo su hogar". Sin embargo, el hielo aludido en la letra también se relacionaba con el gobierno militar de Juan Carlos Onganía. Recuerda Spinetta que:

— El tema traía una segunda parte, llamada "Continuación del hielo en la ciudad", que quedó sin grabar y tenía más que ver con una rebelión contra lo que sucedía en ese momento. La primera parte tenía más versos, pero hubo que acortarla por un pedido de la grabadora. Fue una concesión y nosotros no queríamos conceder nada. Pero el sello insistió en que los temas no podían durar más de tres minutos porque esos eran los tiempos para la difusión radial. Esos criterios siguen vigentes.

— La "Continuación del hielo..." era más directa. El estribillo decía "hay

que perforar el hielo" en vez de "voy a perforar el hielo", y otro verso ("la gente pierde el miedo") parece aludir a las primeras manifestaciones fuertes contra la dictadura de Onganía, como el Cordobazo. ¿Es verdad?

— Sí, es cierto. Pero te quiero aclarar que yo odiaba la música de protesta, y la sigo odiando. Nunca consideré que ningún tema mío fuese un alegato contra nada. En las letras de Almendra, lo que hay de contracultural no está dado por un contenido contestatario sino por la poesía y por la ruptura en imágenes. Después creo que busqué cosas más contestatarias en otras épocas, pero también tenían que ver con lo estético, con cómo me vestía o la actitud que tomaba sobre el escenario, y no con un discurso contestatario.

— ¿Prestabas atención a lo que sucedía en el exterior a nivel contracultural? Por ejemplo, ¿seguiste de cerca el mayo francés?

— Lo seguí relativamente. Para los argentinos era importantísimo saber que Julio Cortázar y el Che Guevara estaban presentes ahí. Pero creo que lo seguí más por eso que por algún tipo de filiación.

— Vos ya le habías dedicado una canción al Che Guevara, que acababa de ser asesinado.

— Estaba del lado del Che... es eso.

— ¿Había algo que emparentaba al Che con John Lennon?

— Y, sí. El Che Guevara era un personaje cargado de sangre y erotismo. El tipo que había renunciado a los puestos de poder que ofrecía Castro; el tipo que era médico y sin embargo se lanzó a matar. Su imagen era muy fuerte y en aquel momento, con esa barba y esa boina, parecía un hiper-Beatle. Además me conmovía saber que era argentino, aunque acá muchos querían que no lo fuera.

A mediados de 1969, Almendra graba su primer disco. Al mismo tiempo se publica el tercer simple, que trae el "Tema de Pototo" — otra vez — y una novedad en la contracara: "Final". El grupo filma un cortometraje de 35 mm,

en blanco y negro, con "Campos verdes" y "El mundo entre las manos" que se exhibe en los cines, dentro del noticiario *Sucesos argentinos*. El domingo 6 de junio actúan en el Teatro Coliseo, en un ciclo que incluye a Manal, Litto Nebbia, Vox Dei, Moris, Los Abuelos de la Nada y Leonardo Favio, entre otros. "Todavía estaban algo mezcladas las corrientes: los no-comerciales con los complacientes", dice García.

También se presentan en televisión: en "Tropicana" (Juan Carlos Mareco), "Sábados circulares" (Nicolás Pipo Mancera) y "Sótano beat" (Liliana Caldini), donde tocaron sentados "porque queríamos mostrarnos diferentes", recuerda Del Guercio. Tampoco faltó una aparición poco feliz en un programa que entonces conducía el eterno Bernardo Neustadt.

Figuraciones

"Cuando nombraste todas las cosas y te pesa en los hombros lo ridículo y lo injusto y hay tanta inmovible realidad a tu alrededor, te das cuenta de que sólo te quedan las cosas que amás, en algún momento y en alguna parte. Entonces todo parece una gran salina muy blanca en la cual estás parado, sin ser ni bueno ni malo: con tus cosas". (Luis A. Spinetta, Revista *Pinap*, N° 16, julio de 1969)

"El baterista García recuerda angustiado que lo llevaron detenido diez veces. 'Es por la melena, ¿sabés?' -acota-. 'El otro día me detuvieron frente a una grabadora mientras descargaba los instrumentos' (...) 'Siempre hay un policía a mano para llevarnos presos', informa Spinetta. El contrabajista Carlos Emilio, en cambio, opta por filosofar: 'Para ellos parece que es muy importante hacer que uno se sienta perseguido. No se puede luchar contra eso. Y n sólo la policía nos agrede. En Canal 7 nos prohibieron grabar un programa porque no les gustó la ropa que usamos'." (Revista *TV Guía*, 1969)

"- Pásame los secretos para ir al infinito- le pedía el joven al viejo. Y el viejo le contestaba: -¿Vos creés que se llega al infinito con recetas de cocina? Solo crearás tus alas y el viento en contra te inventará los músculos.

El joven, desilusionado, pateando latas por el camino, se fue a casa; y al ver que su mujer no le había preparado todavía la comida, le propinó una soberana paliza. Y todos los días, inexorablemente, iba a pedirle el secreto al viejo; y el viejo era muy joven, y el hombre se moría como algo que se extingue, como las selvas y los mares, que sólo son instantáneos. Imperceptiblemente instantáneos."

(L. A. Spinetta, Revista *Cronopios*, N° 1, octubre de 1969)

"La música es un lenguaje que está en el cosmos - dice Spinetta-, como todo lo que nos rodea. El músico que se pone en contacto con el cosmos, que sabe indagarlo con amor, que consigue la comunicación con los otros seres y con Dios... ese hombre-músico podrá apoderarse y utilizar ese lenguaje como si leyera una clave que para los demás parece indescifrable. Y hará su música, sin detenerse jamás. No tendrá fronteras ni limitaciones...

- ¿Los textos que componen no son demasiado extraños?

- ...las celdas de nada / donde mi piel se hace esperanzas / y no le alcanza con llorarlas... - recita, musitándolas, Luis Alberto, a manera de respuesta." (Clarín Revista, 21 de diciembre de 1969)

"Me gusta: absolutamente todo. Me disgusta: los uniformes, la insinceridad y la castidad. Mi meta es el infinito y pienso que la ciudad sería linda si no tuviera domingos. Salud."

(L. A. Spinetta, Revista *Pinap*, N° 16, julio de 1969)

La lágrima del payaso

"A lo largo de seis meses de intenso trabajo, de proposición total hacia lo

que es nuestro, hemos comprendido que lo que en un momento puede llegar a trascender deja de ser exclusivamente propiedad del autor y se transforma en algo legítimamente de todos. Por eso, el 15 de enero es una fecha importante tanto para nosotros como para ustedes. Es la salida de nuestro primer long play. Es nuestra salida hacia ustedes."

El texto, escrito a máquina y fotocopiado, fue distribuido como un volante durante los primeros días de 1970. Anunciaba la salida del álbum debut de Almendra, en cuya tapa habitaba un payaso triste dibujado por el propio Spinetta.

"Yo había hecho un original super laburado. Los tipos de la grabadora nos empezaron a bicicletear, diciendo que no sabían dónde estaba. Nosotros no íbamos a permitir que el disco saliera sin eso. Yo tenía el dibujo bien claro en la cabeza, y me fui a casa y lo hice de nuevo. No queríamos dejar las cosas en manos de tipos mediocres de la empresa, que hacen tapas de discos como chorizos."*

En ese instante los músicos de Almendra estaban lejos de imaginar que años después, en julio de 1985, una amplia encuesta realizada por el periodista Carlos Polimeni para el diario *Clarín* consagrara, por varios cuerpos de ventaja, a su primer álbum como el mejor disco de la historia del rock argentino. La compulsión — realizada con la excusa de los primeros veinte años del género — arrojó 35 votos para Almendra frente a 19 de *Yendo de la cama al living* (1982) de Charly García. El propio García, Gustavo Cerati (Soda Stéreo), Celeste Carballo, Litto Nebbia, Miguel Mateos, Alejandro Lerner y Raúl Porchetto, entre otros compositores de diferentes estilos, coincidieron en escoger este trabajo.

"Yo también me sorprende al pensar que grabé ese disco a los 19 años", admite hoy Del Guercio, "pero creo que

había algo que nos superaba. Siempre digo que eso que hicimos nosotros era lo único que podíamos hacer. No fue una elección sino una respuesta en bruto".

Los comentarios que despertó el disco tras su salida también fueron elogiosos. La recién aparecida revista *Pelo* dijo que "este álbum quizás sea la síntesis de una nueva música que está surgiendo". El diario *La Prensa* describió a los diez temas como "una fina melancolía, cercana a veces a lo dramático y también al lirismo amoroso, pero por sobre todo, encarada su manifestación con la seriedad y profundidad de quien quiere dar un testimonio de su mundo, preocupación habitualmente ajena a los autores e intérpretes juveniles". Con un estilo más directo, la revista *Gente* preguntaba: "¿Escuchó ya el primer long play del conjunto Almendra? No pierda tiempo, insensato, porque le aseguro que es el mejor disco del género beat producido en nuestro país". Todos los medios acordaron en aclamar los arreglos orquestales de Alchourrón en "Laura va" y la crítica más desfavorable provino del matutino *Clarín*: "... la letra de cada tema no presenta igual nivel, con el agravante de estar deficientemente fusionada con la métrica musical".

— A los tipos les reventaba que yo acentuara mal, tipo "plegaría", y otras pavadas-así, y gran parte de la resistencia que tengo hacia la prensa — explica Luis — nació en ese momento, cuando me di cuenta de que varias revistas masivas como *Gente* o *Siete Días* hacían notas y tergiversaban las respuestas. Ponían lo que ellos querían. En cuanto a las críticas, recuerdo que en 1970, cuando *Clarín* publicó un comentario sobre el segundo álbum de Almendra, yo me enfurecí e inclusive escribí una carta terrible, una verdadera homilía de caca que finalmente no envié.

Lo cierto es que Almendra presentaba una heterogeneidad comparable a los mejores trabajos de Los Beatles. Y aunque la influencia del grupo que encabezaban Lennon y Mc Cartney era

* Revista *CantaRock*, Nº 2, reportaje de Pipó Lernoud.

evidente, la propuesta del cuarteto de Spinetta también posaba su mirada sobre ritmos locales: "Plegaria para un niño dormido" y "A estos hombres tristes" destilaban aires tangueros, mientras que "Color humano" incursionaba en la línea free. "No tenemos un solo estilo, ni nos interesa", declaraban entonces. "No premeditamos esas cosas — decía Edelmiro—. Así como Luis compuso 'Ana no duerme', un tema de mucho golpe y ritmo fuerte, también tenemos otros como 'Muchacha', con una firme y cadenciosa estructura armónica que no responde esencialmente a las características del beat".

— Todos mis temas de esa época tienen mucha influencia del disco *Sgt. Pepper* y de otros trabajos de Los Beatles — opina Luis y no sólo se refiere a los "ojos de papel" o "pechos de miel" hermanados con los "cielos de mermelada" y los "taxis de papel de diario" de "Lucy in the sky with diamonds" (Lennon-Mc Cartney).

— También "Laura va" está inspirada en una canción de Los Beatles: "She's leaving home", de *Sgt. Pepper* — añade.

— **Alguna vez declaraste que "los Beatles me ayudaron a comprender a Cristo". ¿Podrías profundizar el concepto?**

— Yo creo que si uno lee a Marx aprende cómo era Cristo. Simplemente que Los Beatles lo hicieron mucho más práctico y después, cuando Lennon está en la cama de la paz (los *bed-in*) te das cuenta de que él es un poco como Cristo. Es decir, estaba tratando de reunirnos para dejar un mensaje importantísimo: por ejemplo, "dale una oportunidad a la paz" o "todo lo que necesitas es amor". Los Beatles no me hicieron comprender ni la misericordia ni todos los horrores de la religión, sino su parte libre.

— **La mayoría de los temas que integran el álbum *Almendra* datan de 1967 y 1968, ¿Cuál fue el último de ellos que escribiste?**

— No sé... creo que "Muchacha (ojos de papel)" fue uno de los últimos.

— **El más viejo, en cambio, es "Plegaria para un niño dormido". ¿Qué opinión te merece hoy esa canción que escribiste a los quince años?**

— El tema habla por sí mismo. De algún modo es un tema contestatario. Hay una crítica a la sociedad y a la injusticia del mundo. Hoy podría llamarse "Los pibes de las barreras" o "Vendedores de limones en las barreras". En ese sentido, el tema tiene la virginidad que le corresponde. No hay ningún atentado en la plegaria, es una cosa toda dulce. Hasta la denuncia se hace con dulzura. Y eso habla a las claras, también, de un sistema represivo. Por más que el tema es llamativo y tenía un gran impacto cuando lo cantaba, si analizás la letra ves que es el símbolo de una ideología cristiana: el semejante, el prójimo, la solidaridad. Una temática a la que Nietzsche se opone rotundamente.

— **Siguiendo este análisis, también "Fermin" trata el tema de la locura y denuncia la brutalidad de los hospicios, con dulzura.**

— Sí, aunque tal vez "Fermin" sea un poco más iracundo, con más sorna. "Fermin se fue a la vida", dice la letra. La vida, para los locos, es como la guerra para los cuerdos.

Hacia 1970 Spinetta poseía una gran cantidad de canciones ("148", precisaban algunos medios, como si supieran la cifra exacta) y fuera del disco quedaron un puñado como "Hermano perro" y "Gabinetes espaciales", que al rato se publicaron en un simple. Respecto de esta última, Luis explica que fue compuesta antes de julio de 1969, fecha en que un hombre, "el hombre" se dijo entonces, pisó la luna.

— Esa letra era una avizoramiento del futuro. Ya que uno no tomaba ácido lisérgico ni tampoco vivía en una realidad que lo mantuviera ligado a la N.A.S.A., estas letras expresaban una necesidad temática. Planteaban el efecto de hablar de algo muy distante pero mezclado con lo inmediato.

— **Algo que retomás seis años después, con "El anillo del Capitán Beto".**

— Claro, pero acá era una forma de hablar, incluso, de la paradoja de la astronomía: los chinos inventaron los fuegos artificiales creyendo que creaban cometas. Todos los movimientos del hombre están inspirados en lo que se ve en el cielo. Yo imaginé un taxi espacial que llegaba a la luna para festejar la Navidad arrojando bombas, como si fueran fuegos artificiales. Sentía la necesidad de imaginar algo que no se veía acá. Frente a letras como las de *Nebbia*, que eran más cotidianas, por ahí me resultaba más fácil y apasionante buscar la inspiración bien lejos de mí y de todo esto.

Muchacha (ojos de papel)

(Versión original del texto publicado en el suplemento "Sí" de *Clarín*, el 4 de septiembre de 1987 y escrito por Luis Alberto Spinetta).

Muchacha ojos de papel.
Desintegración abstracta de la defoliación.

Más allá de inscripciones cronológicas que responden al "momento" en el que *Muchacha*, como canción, se involucra en el poder de captación de la gente, una devanación se hace necesaria para mí, de manera tal que bajo un intento de estructura en certidumbre de la simbología del texto, me abra la cabeza.

De por sí, *ojos de papel* es no sólo alusión a la puesta en juego del personaje, sino que además es evocación de facultades en éste, que significan el efecto de su exterioridad, que muta.

Su exterioridad cambia, sopesada por *Muchacha*, que es término de la simbología del nombramiento de todos y la inusual diferenciación de quien, a la vez, se transporta hacia las características de "algo en ella" que la hacen única, aún bajo el nombramiento de todos, quienes, a su vez, podrían nombrarla de diferentes maneras.

La anomalía es el hilo de seducción

que desestabiliza la profunda corporidad del nombre común.

El papel no ve.

La contraposición entre los simbolismos del título es el eje ante el cual el "azoramiento", momentáneamente, no se expresa en términos de un nombramiento virtual. Sino que debe introducir una subjetividad que "globalmente" sea la afirmación. Con lo cual, sin recluirse a los ojos de todos, el símbolo del personaje adquiere a la vez una significación individual para cada quien, sin tener de común para todos, más que la unicidad exclusiva y "sin nombre".

Además, hay una subjetividad que debe ser reconocida en el hecho de que *Muchacha* posee las "virtudes de la blindación".

Sus ojos. Blindados por un papel irreducible a lo transparente. Violencia simbólica en procura de seducción.

Un vuelo desde las dos orillas de los mundos dan fe del "conducto místico" que proscribire un enunciado que remita sólo a lo real; en tanto que debe contar con partes considerables "de eso", para realizar "en quien" recaerían los condiciones de lo irreal.

Con ello, lo real, corroborado, deja paso al lenguaje irreal que proyecta ilimitadamente los símbolos.

¿Adónde vas?, quédate hasta el alba.

¿Una niña con ojos de papel adónde puede ir?

La blindación ejerce la aflicción en quien no tiene ojos reales para una fundamental orientación.

Allí, el relator ingresa sugerido por aquel quien, una vez instalada la dificultad, oficia de obvio guía.

Quedarse hasta el alba, que sólo el guía ve, representa a las claras una orden impartida (que subyace en cualquier pedido) y refleja la prosecución de una finalidad por parte del que pide.

Instintivo argumento de un "padre represivo" quien, originalmente, acapara la organización de deseos en quien tutela. Aunque ésta no pueda verlo, podría desear algo que es ajeno al campo del impedimento, lo que origina

un poder que rige a través de quien todo presencia.

El personaje relator: *Sueña un sueño despacito entre mis manos, hasta que por la ventana suba el sol.* Desencadenar el reposo en *Muchacha* parece asomar como una finalidad, con el detalle de que ella debe acceder a una sutil sumisión que está representada por una localización entre las manos. Esto significa: a disposición de contención y palpación. Con el objeto de subyugar una porción aún más tangible que lo que se vería teniendo ojos de papel.

El mundo onírico de *Muchacha*. Un bastión perceptual que seduce al guía a la pretensión de apropiarse de "ciertos otros símbolos" por la vía de un método de embalse localizado. Espacio entre dos manos, éste, que se sugiere como el de un territorio de absorción. Espacio al que convergen las direcciones de un cuerpo abandonándose al sueño lentamente, como para un profundo sueño, rico en materias sutiles a las que alojar.

La subjetiva posesión, finalmente, a través de una parcial yacencia de la *Muchacha* hasta el momento de un albor que se une al de sus sueños "detectados". Ambos son los símbolos de lo que ellos creerán ver. Uno en el sueño del otro, y el otro en un "falso despertar" ante el amanecer extático que no podrá sino reintegrarla a su anomalía.

Los dos personajes "sienten" en esos ecos brumosos para los ojos, ciegos o no, el imprevisto de un éxtasis de angustia para así desembocar en la risa luego llanto de ella, y la fijación de un símbolo que nace de una ventana con el sol asomado para el protagonista que rige, en vigilia, la situación emocional. La del que intenta reparar mediante la agonía de la oscuridad. Lo cual lo patriarquizaba en el aluvión solar hasta el contagio de una reacción indefinible.

Otros párrafos como *no corras más*, se ligan a este deseo opresivo del guía en procura de la prevención del peligro.

El éxtasis se puede regenerar en tanto y en cuanto esta niña deja de

correr para que el reposo entre las manos de su compañero consuele una necesidad sin salida.

En voz de gorrión se expresa, burdamente, la alternancia entre símbolos cotidianos en función de metáfora, sin interiorizarse demasiado, al igual que cuando enuncia *piel de rayón*.

Aquí la suavidad y tersura de la piel podrían ser simplemente cualidades para determinar un adjetivo. Mientras que la caracterización en género de la piel, si bien es coherente por la suavidad del rayón, corporiza una situación comparable a los *ojos de papel* y a *corazón de tiza*. Es decir, señala un obstáculo más en el terreno de las aptitudes más sensibles de ella.

El rayón no siente. La tiza no late.

Pechos de miel es quizás un modelo simbólico que no marca sino el estado real de la seducción. Exhala el juicio de símbolos que no se suponen relacionados con una intención premeditada de señalar carencias o transformaciones hacia un sustituyente artificial.

El obstáculo no trasciende en la caracterización de los senos en miel. Es más, estos conservan la contundente norma de la seducción que reclamaría un movimiento desde lo externo.

Aquí, verdaderamente, el juego de un desplazamiento reclinatorio es la norma base si es que se admite la acción como resultado de la sumisión al deseo. El deseo "adscripto" a lo que mana sustancias. Lo que implica la abdicación de supremacía para el compañero de *Muchacha*. Para saciar ese deseo, para predecir en el carácter de sus movimientos la fluidez del deseo hasta la conquista del objetivo, él debe haberse arraigado, asimismo, en un síntoma, que aun siendo momentáneo, deberá reflejar la instancia de una necesidad sin salida que es el combustible del deseo.

La fatuidad de esta desorientación antecede al deseo mamario.

El líder luego, inclinaría la cabeza mansamente y mamaría de lo que mana de sí después de un último atisbo. El pudor. El pudor ante la fiesta de la

leche materna es un sentimiento que nace casualmente también bajo el hechizo de la miel. La dulzura incontenible de toda miel que obliga a los sentidos a establecer el límite con respecto a la cantidad de la libación.

El pudor está conducido por los resarcimientos que subyacen en todo deseo, por encima de los riesgos de intoxicación.

Pequeños pies, no corras más.

A pequeñas huellas, en algún momento, corresponden pequeños acontecimientos que no colaboran, o son directamente inútiles en sí, como para que Muchacha rompa el eclipse simbólico de su propio poder.

Es decir, el poder está en manos de quien se lo desea.

Ella es el vértigo de una seducción invertida, o en todo caso indeterminada. Brutal es para ella contener las sustracciones de quien, finalmente, luego de despojarla prácticamente de sentidos, abdica en procura de una salvación para sí, representada por ese maná. Doble defoliación: primero, de aptitudes sutiles; luego, de una energía predominante.

¿Te robaré un color?

Diría: de los colores tras la retina advenediza de *Muchacha*, uno, pretendidamente posible, o quizás devenido de las raíces de sus despaciosos sueños, deberá ser captura, aunque quien lo reclama, reclinado, se haya entregado, a lo más acuciante. ¿El deseo de succión? El color que puede registrarse con todos los otros sentidos, más los otros.

Por supuesto que se podría tener en cuenta la idea generalizada de todos quienes piensan en *Muchacha* como símbolo de una pacífica visión en el enamoramiento y el despertar.

La creción de un *castillo con tu vientre* es el prototipo de un símbolo que conlleva la presencia de una unión sexual. Inclusive hay un manifiesto de procreación allí.

Por otro lado, el personaje que canta intenta relacionarse con la idea de ser él un punto de comunicación entre mundos.

El traduciría la magnitud del amanecer para los ojos blindados de ella. Y a la vez, hacia el mundo exterior, (organizado ya como el territorio del que surge la realidad que no convive con los ojos de papel y por lo tanto el mundo del que brota la autoridad) la traducción de un lenguaje onírico que él lee a través del contacto de sus manos. Este mundo es tan inapreciable para él mismo y todos los otros seres, como lo es un amanecer para quien no ve sino con ojos de papel.

El muchacho es quien se erige como salvación. Se supone que sabe y tiene con qué mitigar la desesperación de ella. Ella se redime al dormir, al abrigo de quien sólo se reclinará a su vez, ante ella, para entregarse, teniendo presente que la finalidad de esta entrega es, en realidad, una extracción de poderes, que ella aparentemente es incapaz de asumir.

Se podría agregar que, en esta situación sobre la que él se realza, la impregnación de sus movimientos vislumbra el propósito de quien dejaría una profunda huella que atestigüe su paso por los instantes cruciales. Una simbolización latente en el sentido de una trascendencia genética.

Las reclamaciones que desde un territorio donde cierto abismo comparte pie con cierta invariable ley, en tanto amanece siempre, son las que provienen de una serie de focos que trastocan las posesiones no obstruidas de un disfrute.

Este estado de lo conciente se hace inexpresable para las palabras. No habría hechizos en una aventura en la que no se interviniera con ciertos factores de lo no posible, hasta diría símbolos de precipicio o de desfallecimiento.

La carencia de orgasmo en la mujer argentina, sobre todo la de los 60, es una limitación con caracteres de blindaje. Esto justifica tal vez algo del arraigo del personaje. El otro personaje está más bambificado.

Un monstruo que no omite mencionar funciones que lo determinan como

morada. Eje que concientizaría lo insondable para retener la atención del mundo. Requisito que se edifica en la descripción de lo desconocido.

La trastornación del tiempo tiene pie en las sugerencias que el muchacho realiza: *duerme un poco y yo entretanto...* O sea que mientras ella duerma, él construirá subliminalmente una residencia específica. ¿Quizás para ceder a altarizar a la niña impedida sometido al deseo multiplicado?

La eternización de un *sueño despa-cioso* y de una alquimia que dure lo que un poco de inconciencia, son revalorizaciones de otro objetivo primordial: el de auxilio. El que no reclama en su nombre, sino a través del de un eje de ansia nacido por frustraciones insolubles.

El tiempo en la vida de los hombres es un conducto de enigma. ¡Socorro a damnificados por la incertidumbre de estar solo! La blindación que espera orgasmos.

El sueño como corporeidad.

El símbolo que se opone al lenguaje de los mundos.

La albinación de ciertas partes corpóreas para un funcionamiento errático en dirección al orgasmo.

La alternativa de vislumbrar a través de una realidad que lograría transmitirse gracias a un margen de transparencia. Un cierto grado de traducción entre formas o sentidos que se comunican.

La mundanidad de *Muchacha* se debate con la opresión que se le destinaría desde afuera al ser examinada. También si intentara decir lo que ve, o sentir y decir. Pero ella no habló nunca.

Tampoco habría que ignorar el hecho de que la colmación es tan surrealista como los *ojos de papel* o la *piel de rayón*.

Nada más atroz que la inlatencia de la tiza para un corazón al que el orgasmo curaría.

Opera

Luego de editar el disco, Almendra se aprestaba a estrenar una ópera escrita por Luis Alberto Spinetta. La experiencia reconocía algunos antecedentes en Gran Bretaña, como *Arthur* de Los Kinks, y *Tommy* de The Who — que luego llevó al cine Ken Russell —, pero iba a ser la primera ópera-rock argentina. “La compuse en el seno de la temática de Almendra, junto con el primer disco”, recuerda Luis. Sin embargo, la pieza jamás se presentó en vivo, los ensayos fueron abandonados por diversos factores y la frustración de este proyecto aceleró un proceso de desgaste dentro del cuarteto, que finalmente desembocaría en la separación.

El argumento de la ópera, tal como lo explicó en su momento Spinetta*, era el siguiente:

“Primer acto:

“Un mago de agua llega a una ciudad — cualquiera — con una meta bien definida: la búsqueda de la pureza. En su tránsito por la ciudad se encuentra con un niño, y le pregunta qué puede hacer para conseguir su cometido. El niño le indica que debe hallar cinco trovadores que, simbólicamente, serán (por orden): Litto Nebbia, Moris, Tango (Ramés), Javier Martínez y Roque Narvaja; y el sexto, que está loco, caracterizado por Miguel Abuelo. El último trovador — el loco — es quien por fin le va a sugerir la clave para su búsqueda. Luego de peregrinar por las calles de la ciudad encuentra a cada uno de los cinco trovadores, y finalmente al loco, quien le dice que debe esperar a que los árboles le pidan tres deseos. El mago de agua no comprende, pero espera. Al fin, los árboles le piden los tres deseos, y el último — el más importante — es que el mago se duerma. El mago, ya en profundo sueño, encuentra al mundo, que se llama José. El mundo — José — le hace una suerte de conjuración, donde lo atormenta con todas las cosas que aquél jamás podrá entender (ambición,

odios, guerras y todas las injusticias de la humanidad) y lo condena a alejarse de su dimensión de mago, y a despertar del sueño bajo la forma de un hombre de carne y hueso, que es un ciruja. Finaliza el primer acto con el mago dormido.

“Segundo acto:

“Al despertar el mago de su profundo sueño en forma de hombre —de ciruja— debe retroceder siete días de su vida para encontrar a alguien, a quien sabe que debe mirar hasta el fin. El encuentro de estos dos seres —que simboliza el encuentro del hombre consigo mismo, pues son una misma persona— se debe producir en el infinito, y el abismo que separa al hombre desde su raciocinio hasta lo irracional, lo inaccesible, está representado por la muerte física. (Una vez terminada la ópera, se alzarán en canto universal una conocida adherencia musical)”.

La adherencia musical aludida no era otra que “Aurora”, canción con la cual iba a cerrar la obra. Algunos temas que formaban parte de la ópera fueron luego grabados, como “Obertura” (en el segundo disco de Almendra), “Canción para los días de la vida” y “Ella también” (en sendos álbumes solistas de Spinetta).

— Otras canciones que por ahora son inéditas —dice Luis— se llamaban “Caminata”, “Jueves no se detiene”, “Señor de las latas” y “Mago de agua”.

— **¿Vos ibas a personificar al mago?**

— Yo era el mago. Sí, más bien. Me había puesto ahí porque sentía que estaba llevando toda esa música y que tenía mucho que ver con lo que cantaba el mago: “vivo y no saben bajo qué sueño está mi dolor o si lo puedo hacer canción”.

— **¿Cómo iba a presentarse la ópera?**

— Lo musical iba a ser más importante que lo teatral. Y en cuanto a Roque Narvaja, Miguel Abuelo y otros músicos invitados, me agradaba la idea de contar con ellos porque me sentía apocalíptico en esa época. Pero, en realidad, la ópera podía trascender sin eso.

— **¿Cuánta gente iba a intervenir en la puesta?**

— Nunca se hizo un cálculo exacto —responde Rodolfo García—. Ni de guita, ni de gente. En un momento se dijo que la iban a producir los editores de la revista *Análisis*. En cuanto al teatro, se habló del Opera y hasta del Colón, pero lo concreto es que jamás se confirmó nada de esto. Nosotros ensayábamos como si hubiera fecha de estreno.

En abril de 1970, mientras *Almendra* ya había vendido más de 20 mil unidades y compartía los rankings con otros discos recién aparecidos como *Dedicado a Antonio Machado* (Joan Manuel Serrat) y *Willy y los niños pobres* (Creedence Clearwater Revival), las revistas especializadas señalaban que “la Opera sería estrenada en cuatro meses en el cine Opera, durante cuatro noches”.

Al mes siguiente, Edelmiro Molinari, Emilio del Guercio y el manager personal del grupo, Anibal Gruart, viajaban a Nueva York para comprar nuevos equipos musicales. A su regreso se reanudan los ensayos en la casa de la familia Spinetta. “El primer acto ya estaba ensayado completo; el segundo sólo en parte”, dice Rodolfo. En algunas fotos viejas, que registran aquellas sesiones, pueden verse las paredes de la sala de ensayos garabateadas con tiza: un graffitti proclama “Me gustan los flanes con crema” (firmado Bertrand Russell) y al lado se leen los acordes del tema “Caminata”.

— Por la sala donde ensayaban los chicos —dice el padre de Luis—, pasaron casi todos los músicos que ahora son conocidos. Cuando los hippies se pusieron de moda nos coparon la casa, y entender esos cambios, hacer esos cambios, fue muy bravo para los padres de la época. Me acuerdo de que Tanguito venía en taxi y decía: “el viaje lo paga Almendra”. Entonces el chofer me golpeaba la puerta para que le pagara.

— Mirá —dice Luis—, no sé si me interesa hablar de Tango, pese a que lo conocí mucho. Como yo siempre hablé



de él y hasta canté una canción de él ("Amor de primavera"), mucha gente piensa que yo me inyecté. Yo jamás me inyecté. Llegué a dar sangre alguna que otra vez pero jamás me piqué. Sé que Tango es sinónimo de jeringa. Yo lo viví. Estábamos en mi casa y tenía que ayudarlo a picarse porque era terrible. Por ahí hasta era peor si no se picaba, porque se moría tanto como picándose.

El viernes 12 de junio, con la ópera ya a punto de naufragar definitivamente, Almendra se presenta en el festival de los "Súper grupos", en el Luna Park, junto a Los Gatos, Manal, Los Mentales, Vox Dei, Engranaje y Facundo Cabral. En agosto, la revista *Pelo* anuncia desde su tapa: "Se separó Almendra". El grupo confirma la noticia pero seguirá tocando por un par de meses y como herencia dejará grabado un álbum doble. El último recital de Almendra (hasta su reencarnación en 1979) se lleva a cabo el 25 de diciembre en el cine Pueyrredón de Flores. Antes de esa despedida habían ofrecido varios conciertos, entre ellos uno en Tucumán, el 29 de septiembre, junto a Vox Dei y el grupo local Bang. También participaron en la primera edición del B.A. Rock, que se realizó los sábados de noviembre en el Velódromo con la actuación de Manal, Los Gatos, Arco Iris, La Joven Guardia, Alma & Vida, Moris, Billy Bond, La Barra de Chocolate y muchos más.

En ocasión de este encuentro el mismísimo Rolando Hanglin comentaba para la revista *Gente* que "el grupo Almendra, número uno indiscutido de la música pop nacional, demostró que a pesar de su inminente separación está en condiciones de compararse con cualquier conjunto americano o inglés". Comparaciones aparte, ese mismo año moría Jimi Hendrix y también se disolvían Los Beatles.

Final

"La madrugada del sábado 26 de setiembre, en esa casi *Abbey Road* de

Moreno al 900, el sereno de los estudios TNT trajinó un centenar de veces hasta el portón de hierro. Evaporados de los aguantaderos habituales, Spinetta, Molinari, Del Guercio y García, esa noche grabaron durante diez horas los primeros temas del último LP que realizarán como conjunto para la RCA ("para ir; parvas; tomá el tren hacia el sur"). Y los pasillos, las escaleras, se llenaron de expectantes seguidores del conjunto", señalaba una crónica aparecida en la revista *Primera Plana* (Nº 401, 6 de octubre de 1970).

El segundo elepé de Almendra aparecería en enero de 1971, ya disuelto el grupo, bajo forma de álbum doble. Fue recibido con frialdad por los críticos pero bien aceptado por el público. Aún así, a través del tiempo quedó flotando la certeza de que, en definitiva, el primer disco es superior. Al respecto, Spinetta sostiene que "hay que entender que el segundo no podría haber oficiado jamás de primero. El primer disco de todo conjunto musical puede ser también su propio destino; es el puntapié inicial, la constitución en la que están expuestas las líneas generales de una futura proyección. El segundo es esa proyección, aunque a mí me parece que el verdadero segundo disco de Almendra fue *El valle interior*, el que grabamos en 1980".

Según Luis, algunos temas incluidos en *Almendra II*, como "Los elefantes", son los primeros síntomas de cambio: "Esas canciones nada tenían que ver con la ópera ni con los temas más tradicionales de Almendra. 'Parvas' era algo muy psicodélico. En esa época surgía una música muy fuerte en Estados Unidos. Aparecía una temática contra la razón, contra las fuerzas de lo negativo, y yo quería sentir en mí el eco de esa música. Había escrito temas terribles como 'Tragedia familiar', 'Cero' o 'El sacrificio' que decía: 'A pesar que hoy comienza el sacrificio no me puedo sujetar / por eso, toma el niño y tíralo al fuego / que el fuego no es algo completamente nuevo'. Sentía en mí y en el

grupo tal grado de quilombo, surgían tantas cosas nuevas, que lo quise hacer notar. 'Tiremos abajo las cúpulas / quién sabe si habrá ya', dice 'Las cúpulas', porque había que tirar algo de lo que quedaba en pie.

"Me acuerdo de que disfrutábamos con Emilio de la frase 'Oye legionario, debes pasarme las manos por esta herida que no aguanto' (letra de 'Florecen los nardos'). Hablábamos de Vietnam, de mil cosas más. Sabíamos que estábamos dedicados a quemarle la peluca a la gente. Queríamos el paroxismo, que nuestra música pudiera desintegrarse y llevarnos a una relación vertiginosa, a un cambio profundo. Entonces, no volver a sentir el cambio en un segundo disco no hubiese sido digno de Almendra."

— **¿En qué te inspiraste para la letra de "Los elefantes"?**

— Me había quedado impactado con imágenes que vi en una película llamada *Mondo cane*. Allí se mostraba una matanza de elefantes, a los que les clavaban unas lanzas enormes. La letra de "Los elefantes" simboliza el zen que se advierte en esos paquidermos que dan la sensación de que el tiempo fuera eterno. Creo que su magnitud y su forma de vida son las del conocimiento; hablan de un perfeccionamiento de la razón y de la memoria, de una calma, "una blanca calma" que permite más de lo que se ve. Por eso dice que te podrán contar las cosas más extraordinarias y no te vas a impacientar.

— Yo siempre rescato el primer disco de Almendra — dice Del Guercio — porque me parece un producto muy genuino y espontáneo. Y a pesar de que el segundo disco también me parece muy bueno, no hubiera puesto algunas cosas. Cuando salió el primer disco nos vinculamos con la gente del centro y con grupos como Manal que, aunque eran de Flores, curtían mucho la calle Corrientes. Ellos eran más duros que nosotros. Por eso a nosotros se nos asimilaba más a Los Beatles y a ellos a Los Rolling Stones. Fue entonces que cambiaron nuestras amistades y empeza-

mos a estar en contacto con Tanguito, Pappo y otra gente de ese ambiente que podríamos llamar "el circo". Era un mundo más pesado para nosotros, y todo eso influyó mucho en la música de Almendra. Aparecieron más rocks y el segundo disco es más agresivo, con guitarras más filosas. A mí, la música de Manal me gustaba pero no para tocarla. Creo que a Luis, en cambio, le fascinaba más todo eso.

Según Del Guercio, la eclosión de este "otro mundo" también influyó en la disolución del grupo, aunque cada uno de los integrantes de Almendra tiene hoy su propia teoría de los motivos de aquella separación. Salvo Edelmiro Molinari (radicado en la actualidad en los Estados Unidos), los restantes ex-Almendra exponen aquí sus impresiones personales y saben — como bien dice Rodolfo García — que "no hay una única razón que explique todo, al igual que cuando se separa una pareja".

Rodolfo: Yo estaba en desacuerdo con la separación, porque consideraba que el grupo estaba comenzando una etapa nueva. En su momento se dijo: "no nos dividimos, nos multiplicamos". De alguna manera fue cierto porque de Almendra salieron tres grupos: Pescado Rabioso (Luis), Color Humano (Edelmiro) y Aquellarre (Emilio y yo). Pero en realidad no habíamos decidido multiplicarnos, sino que nos dividimos porque no nos bancábamos más seguir juntos.

Luis: Yo soñaba con que me iban a venir a buscar los otros miembros del grupo para decirme: "Luis, qué nos está pasando". Pero todo el mundo tenía sus intereses y no nos dábamos cuenta de que nuestro representante nos estaba cagando. Así, los proyectos musicales fueron dejándose de lado por cosas personales. Esto sucedía porque habíamos dejado de curtir los cuatro juntos. Nadie contemporizaba, entonces no había solución. Por otro lado yo empecé a sentir que para la gente era Spinetta y Almendra, y que sin mí el grupo no funcionaba. Los miembros del grupo también sentían que yo era una especie

de tirano porque poseía el material musical en abundancia y tenía el peso de dejar para Almendra aquel material verdaderamente sensible. Pero si el grupo no estaba todos los días tocando e inventando arreglos de voces como los de la primera época, mis canciones o las de cualquiera no funcionaban.

Emilio: Al cambiar como personas cambió nuestra relación. El impacto de estar en otro ambiente fue fuerte y no lo pudimos absorber. No pudimos reacomodarnos con la misma velocidad de los cambios. Creo que Luis sintió mucho ese impacto por ser el centro, el más visible, el más amado por la gente. Otra de las razones de la separación fue que nosotros teníamos una concepción hiperestética pero tocábamos en clubes de barrio donde no había ni cinco minutos para afinar. Para una concepción tan romántica y sacralizada del arte, era terrible cantar cuatro veces en la noche una misma canción.

Luis: No sé si el encontronazo fue contra lo cosmopolita. Nosotros habíamos cosmopolitizado nuestra música con la temática de Almendra y era como si hubiésemos recorrido esos lugares, pese a que no los frecuentábamos por el hecho de vivir en un barrio. Creo que lo que cambió, cuando empezamos a ser un grupo conocido, fue la distribución de energía y el procedimiento creativo. Los tipos como yo, que estábamos afebrados por tocar, chocamos también contra otro tipo de reacciones. Contra el hecho de "lo anormal", de fumarse los primeros *joints* y que todo el mundo te mirara como alguien que se estaba anormalizando. Para seguir, la única solución hubiese sido tocar y ensayar como bestias, exigir que nos compraran los mejores instrumentos y equipos, viajar a Europa para hacer discos allá y conquistar ya ese lugar que teníamos. No me entendieron cuando lo planteé y sufrí mucho en ese choque. Yo quería iniciar una especie de vida comunitaria, que fuéramos a una quinta y ensayásemos y experimentásemos todo el tiempo. Pero los músicos de Almendra no eran

así; sólo me seguían hasta cierto punto y eso me rayaba mucho. A decir verdad, creo que yo tampoco intenté contemporizar demasiado con ellos. Por momentos siento que fui el único responsable de la separación. Pero ante el éxito y la facilidad con la que que aparentaban las cosas, me pareció que de verdad estábamos casi condenados a quedarnos en una especie de remodelación de Almendra. Parecíamos un grupo que sigue porque sabe que tiene éxito, pero así ya no tenía gracia. Entonces, el hecho de habernos separado contribuyó en ese momento mucho más a la leyenda que si hubiéramos seguido en un punto en el que éramos devorados por un montón de cosas que no permitían que apareciese algo nuevo.

Spinettalandia

"Sin dudas, fue mi etapa más oscura. Había fracasado Almendra. Fracasa-ba, con Tórax, el intento de crear otro grupo verdaderamente organizado. Había roto prácticamente con mi familia y ya no estaba la mujer que había inspirado 'Muchacha ojos de papel'. Me deshice en todos esos fragmentos."

Tras el fin de Almendra, Luis Alberto Spinetta se embarcó en distintos proyectos. Creó junto a Edelmiro Molinari, Carlos Cutaia y Pomo el efímero grupo Tórax, que en su repertorio incluía los temas "Atraviesa mi ser" y "El muelle", pero no tocó jamás en vivo. A fines de diciembre de 1970 había participado cantando "El parque", un rock de su autoría, en el primer disco de La pesada del rock & roll, junto a Pappo, Pomo y Black Amaya. Finalmente grabó un disco para la RCA junto a una multitud de invitados, y en marzo de 1971 partió de viaje por Brasil, EE.UU y Europa. La compañía recién editó el álbum a su regreso, sin respetar el título original (*Spinettalandia y sus amigos*) y utilizando el nombre de Almendra —más comercial y ganchero— en la tapa. "Cuando Emilio y yo nos enterá-

mos de esto —recuerda Rodolfo García— le hicimos un juicio a la RCA. Edelmiro y Luis no estaban tan de acuerdo con el juicio, pero igual lo llevamos a cabo y lo ganamos.”

Spinettalandia..., también conocido como *La búsqueda de la estrella*, fue grabado en apenas 30 horas de estudio. “Llevé a amigos de entonces, Víctor Kesselman, Elisabeth Viener (la hija de Jean Viener, que había trabajado con Cocteau en música dadaísta) y me aboqué a la realización de un álbum experimental. (...) Hay flautas, hay aplausos, hay voces, hay conversaciones. Un poco ese caos, que, digamos, me abrazaba en ese momento. (...) Recuerdo que cantaba Miguel Abuelo. Hicimos dos temas de Pappo que me acreditaron por error (‘Castillo de piedra’ y ‘Era de tontos’) y uno que me gusta mucho, ‘Descalza camina’, lo compuse con Pomo.”*

— **Varias letras de *Spinettalandia* hablan de la memoria y aluden al pasado. “Tú eres la única muralla / si no te saltas nunca darás un solo paso”, dice una de las canciones. ¿Te referías a lo duro que resultaba “saltar” la etapa de Almendra?**

— No. En realidad es saltar la etapa de nacer. Esa canción tiene que ver con un estado de verdadera inquietud ante ciertos hechos sobrenaturales. En esa época yo creía ver milagros a mi alrededor, aunque en realidad creo que no sucedían. Pero, bueno, la letra también habla de otras cosas. Cuando digo “la memoria me resulta complicada” es quizás porque no podía asirme a la idea de recuperar el pasado. “Toda la música que cuelga suena por ti” es porque veía crecer la música a través de todos nosotros. Desde aquel instante incorporé mucho este concepto, nunca lo dejé de tener en cuenta.

— **¿Qué ubicación le das hoy a *Spinettalandia* dentro de tu discografía?**

— Lo veo como un disco experimental. Inclusive, pese a que hay un par de canciones buenas, es un álbum donde

la vibración de lo que pasa supera la música. Es anti-ético... es un anti-disco. Ya en Almendra yo quería organizar sesiones de grabación con un alto grado de libertad. Pero no podía llevarlas a la práctica porque sentía que cuando exponía la idea me miraban como si estuviera loco. Probablemente lo estaba...

— **Alguna vez habías planteado grabar una zapada, una improvisación de Almendra y editarla bajo el nombre de *La música que toca cualquiera*. ¿*Spinettalandia* se relacionaba con esta idea?**

— Exactamente. Yo quería hacer un ritual; realizar músicas en estado casi tribal. En el disco interviene gente que por primera vez en su vida entraba a un estudio de grabación. Ahora lo escucho y veo que estaba reloco, es obvio, pero siento que pese a todo es un momento experimental muy interesante. No le puedo dar una categoría de disco como a otros. Además, veo que se han editado tantas cosas peores que este álbum. Este, al menos, es original. La compañía no lo editó enseguida porque le pareció intolerable, como una ofensa. Pero yo ya había dado a conocer dos discos y había compuesto mucha música como para bancarme semejante quilombo.

— **Si se lo escucha hoy, parece un disco improvisado, casi aleatorio.**

— Lo es.

— **¿Con letras escritas en el estudio?**

— Sí, ahí mismo en el acto. No se repitió ni se intentó mejorar nada, a propósito.

— **Jamás tocaste en vivo los temas de ese disco.**

— Nunca, porque no hay ninguno que seleccionaría, salvo “Descalza camina”. Además utilicé el disco parairme del sello. Me obligaron a hacer un disco y entonces les hice cualquier cosa. Un disco que no iban a poder vendérselo ni al loro. Quería dejarles algo lo suficientemente concreto, pero sin dejarles nada. ¿Entendés?

— **Me imagino un estudio atiborrado de gente.**

* Reportaje de Alfredo Rosso en la revista *Expreso Imaginario*, N° 71, junio de 1982.

— Estaba más o menos así. Fue una cosa gitana. O hippie, mejor dicho.

En cuanto al viaje, que duró poco más de siete meses, Spinetta relata que “fue un viaje tipo *poeta negro*. Me fui con dos chicas, con las que tenía una relación libre: una vietnamita y otra francesa, bastante locas ellas”.

— Fuimos a Brasil — continúa — a filmar una película. Recorrimos en un pequeño Volkswagen la ruta entre Río y Bahía, ida y vuelta, volados, muy copados. Vivimos algunas situaciones límites, casi nos roban todas las cosas. Después estuvimos en Feria de Santana, un pueblo cercano a Bahía.

— **¿Qué pasó con la película?**

— No se hizo. Creo que esta gente no estaba muy capacitada para filmar, sino más interesada en disfrutar del viaje. Fue entonces que estas dos chicas me propusieron ir a Estados Unidos, a comprar instrumentos, y luego me ofrecieron un lugar donde vivir en Europa. Pasamos por Nueva York y luego por París. Después ellas se fueron a vivir a la campiña francesa y yo continué solo. Viajé con destino a Londres, pero no tenía visa y no me permitieron la entrada. Volví al puerto de Boulogne, de ahí tomé un tren a Amsterdam, volví a París a dedo y después me subí al avión de regreso a Argentina.

En una pequeña nota publicada por la revista *Pelo*, a su regreso Spinetta enumeraba los distintos grupos de rock que había visto a propósito del viaje. “En Nueva York vi a Santana, a Tower of Power y a Roland Kirk”, decía. “En París a Buddy Miles Express (...) y finalmente, en Amsterdam, vi al trío Emerson, Lake & Palmer. Eso justificó en gran parte el viaje. Son impresionantes.”

— También escribí durante el viaje un montón de canciones, muchas de las cuales se han perdido para siempre, y una gran cantidad de textos. Creí que había escrito una novela paranormal pero, en realidad, releendo los textos te das cuenta de que estaba bastante loco. No estaba todo lo bien como para hacer una obra genial.

— **¿Cómo se iba a llamar la novela?**

— Nunca le pude poner un título. Era casi un reportaje de locura, un diario de mi viaje y mis delirios. El hecho de haber escrito la mayoría de las páginas en una plaza de París fue muy significativo.

— **¿Allí leíste a Rimbaud, que marca bastante la primera etapa de Pescado Rabioso?**

— No, ya lo conocía de antes. En realidad, lo único que lamenté del viaje fue haberme privado de entrar a la catedral de Notre Dame. Seguramente no entré por mis rollos anticlericales, pero luego, leyendo los libros de Fulcanelli, como *Los misterios de las catedrales* y *Las moradas filosóficas*, supe que allí se encuentran fundamentos alquímicos impresionantes que sobrevivieron de la época pagana de las catedrales. Fulcanelli es un filósofo hermético y alquímico que cita a los grandes (Giordano Bruno, Blake, Cirano de Bergerac, etc.) y explica procedimientos que sólo los elegidos pueden entender.

— **¿Qué elegidos?**

— Los que se dedican a la alquimia. Y *Los misterios de las catedrales* es un libro jeroglífico de alquimia, que aunque no entiendas ni la mitad — como en mi caso — trae una información capaz de volarte la cabeza y provocarte una locura absoluta.

Pez con hidrofobia

“A mi regreso de Europa no sabía si iba a formar un grupo o no, pero de movida lo bauticé. Uno de los primeros nombres que se me ocurrieron fue Pescado Rabioso, aunque en un principio lo deseché porque pensé que era muy complicado. El nombre, en realidad, corresponde a una contradicción entre un perro rabioso y un pescado. Funciona como una paradoja. Hay otros animales que también enferman de rabia, desde el hombre hasta el gato, ¿pero cómo podría un pez contagiarse la hidrofobia?

“En algunas semanas encontré a los

músicos que necesitaba. Ellos eran Black Amaya (batería) y Bocón Frascino (bajo). Ambos habían pasado por las diferentes formaciones que tuvo Pappo, pero que no se concretaban. Yo antes había intentado tocar con otro baterista, Pomo, pero en ese momento él y Machi —que luego formarían Invisible conmigo— trabajaban con Pappo. Luego, hablando con Black, decidimos que el bajista tenía que ser Bocón Frascino, quien antes se había desempeñado como guitarrista rítmico en otras agrupaciones.

“Pescado Rabioso era un trío inspirado en Pappo’s Blues, pero diferente. Tenía una gran distorsión y todo eso, pero además había un cantante y letras muy líricas. La música pasaba por partes dulces y luego arremetían con furia las guitarras.

“Almendra estuvo a punto de reunirse cuando volví de Europa, pero yo quería hacer un grupo más violento, una música aún más violenta que la del segundo disco de Almendra, y sabía que no podía contar con Almendra para hacerla. Pescado, y en especial el primer disco, *Desatormentándonos*, eran un despegue declarado con respecto a Almendra. Si bien Almendra me había permitido llegar a ese lugar, a esos escalones, creo que con Pescado intenté romper la ternura y el eje sensible de Almendra.

“Había partido de una música esencialmente ciudadana, tanguera, con reflejos de bossa-nova, con aires de jazz e influencias de Piazzolla, y ahora me rebelaba contra eso creando riffs. Si en Almendra componía con guitarra acústica, acá lo hacía con la eléctrica. Aunque nunca pude dejar de componer en la acústica por una cuestión de practicidad —no hace falta enchufarla ni instalar nada, la podés tocar hasta en la cama—, ése era el recurso.

“Esto es lo que hoy veo de positivo en Pescado Rabioso. Si lo juzgo desde el punto de vista de alguien que luego aprendió más música, hay cosas de Pescado Rabioso que hoy me resultan insoportables. Pero no me interesa

hablar de lo negativo. Por entonces yo tenía el convencimiento de todo eso. El grupo era una erogación, un gasto permanente. Creo que fue una etapa medio punk. Temas como ‘El jardinero’, donde yo grito como un animal, eran casi punk. Tan punks como fueron Los Stones, como fueron Los Who con ‘My generation’ o Los Beatles con ‘Helter Skelter’.

“Imaginate que yo vuelvo de Europa y ‘Muchacha’ se había hecho un hit a costa de un aviso de publicidad. Mucha gente ha tomado el tema como inmortalizado cuando, en realidad, lo impuso una empresa de telas, Estexa, a través de una publicidad. Ni yo mismo me convencí de mi propio éxito. No sé si soy claro. Eso a mí me rebeló los sentidos. Me hizo hervir el cerebro.

“También recuerdo haber tenido conflictos con la policía. Una vez, en un teatro de San Isidro, harto de que la cana merodeara los ensayos y los recitales, me puse a gritar en medio de una canción: ‘que se vayan, que se vayan’, en un acto de pérdida de la razón. Ahora lo analizo y veo que la reacción no era producto de ninguna droga sino parte de un estado de ánimo que circuló en esa época a través de mucha gente, en especial la juventud. Creo que yo estaba a la orden del día con ese asunto. El odio a la injusticia de los torturadores es una constante en mi obra. La lucha contra eso sigue estando porque el enemigo es permanente en la historia argentina. Nadie lo ha cambiado. Al contrario, si no existiera ese enemigo ideal, el rock tampoco tendría la base de su existencia, porque hoy aún hasta en Los Pericos se muestra la lucha contra la caretez, la hipocresía y la falsa moral. Claro, jamás diría que Los Pericos son contestatarios. Tampoco lo fue Pescado Rabioso, aunque era más frontal.

“Hoy, yo veo más claro que ya no es tan inminente un choque frontal con este enemigo. En los tiempos de Pescado, en cambio, me parecía que uno tenía que atacar fulminantemente. Como si desatormentar fuese limpiar.

“Viendo con perspectiva lo que fue Pescado Rabioso, creo que se dio un procedimiento al revés que el de Almendra. Si el primer disco de Almendra fue dulce y el segundo fue agresivo, en Pescado sucedió que a la altura del segundo disco yo traté de ‘almendrizar’ el sonido. Luego, en Invisible, creo que llegué a la toma de conciencia de un punto de equilibrio entre ambos mundos.”

Dulce 3 nocturno

A fines de 1971 Spinetta ofreció en el cine Pueyrredón uno de sus primeros recitales como solista. “El único antecedente que recuerdo —dice— fue un concierto que ofrecí solo, con guitarra, en el carnaval de 1970”. El 5 de mayo de 1972 Pescado Rabioso debuta en el cine-teatro Metro. Luego se presenta en el ciclo B.A. Rock que se llevó a cabo en el teatro Don Bosco de San Isidro, en la ciudad de La Plata y otra vez en el Metro. El viernes 23 de junio el trío reúne a más de mil personas en el teatro Atlántic. “Algo pesado, algo poético, algo agresivo había sacudido a los que concurrieron a defenestrar o aprobar”, comentaba la revista *Pelo*. Luego decía que “las letras y la música de Pescado están claramente delineadas hacia la creación de situaciones revolucionarias, una actitud no demasiado generalizada en esta etapa del rock argentino”.

Pocas semanas después de ese recital, el grupo entra a los estudios Phonalex para grabar su primer disco, *Desatormentándonos*. Allí se les suma un cuarto integrante, el tecladista Carlos Cutaia, que sólo interviene en el tema “Serpiente (viaja por la sal)”. Los otros cinco temas son grabados por el trío y afuera quedan una serie de composiciones inéditas como “Pibe”, “la tabla de nada”, “La fiebre paranoica”, “Mensaje a las larvas” o “Ya es el momento, ya”.

Pese a que en el sobre interno del álbum Spinetta escribe “PD: Yo te amo

Beatles”, *Desatormentándonos* puede considerarse como el álbum más alejado de la influencia de Lennon-McCartney hasta ese momento. El propio León Gieco opinaba, tras escuchar el disco, que “los mejores temas son ‘Dulce 3 nocturno’ y ‘Serpiente (viaja por la sal)’, me recuerdan a los Stones”.*

Grabado a dos guitarras y a dos voces, con cierto lirismo que remite a Almendra y lo convierte en el tema más suave y atípico del disco, “Dulce 3 nocturno” fue la canción fundacional de Pescado Rabioso. “La compuse con Black y con Bocón y el número tres representaba al grupo —recuerda Luis—. Es ‘dulce’ y ‘nocturno’ porque la canción fue escrita de noche, iluminándonos con una vela, en una quinta donde hicimos nuestros primeros ensayos. El tema tenía un significado muy fuerte, porque una nueva etapa se abría para mí y para ellos”.

— ¿De qué te estabas desatormentando con este disco? ¿Por qué se llama así?

— La violencia de la música y de los nombres del grupo y del disco eran un armamento para luchar contra la mediocridad y evitar que se estableciera un vínculo en base a la chatura de algo anterior. Siempre temí que a la gente le quede lo menos sustancioso y perdure una imagen de vos que no tolerás. *Desatormentándonos* era oponerse a esa mentalidad argentina que erige ídolos para luego desmitificarlos. Yo esperaba que esa violencia reaccionase por medio de la creatividad, porque si uno se expresa no puede estar atormentado por las cosas. La creatividad sería una forma de suprimir el dolor que da despegar, sería una forma de despegar sin pensar que es algo imperativo, sino que el hecho de despegar sea siempre lo presente.

Por otra parte, los estados paranoicos, los escritos que hice en Francia, me habían dejado la sensación de que

* Comentario escrito para la Revista *Pelo*, Nº 31.

me había marcado rutas tempestuosas dentro de mí y que también había visto profundos abismos. *Desatormentándonos* implicaba moverse en esas aguas, como si se pudiera sumergir una linterna para observar lo que pasa alrededor, y asumiendo que todo eso forma parte de uno.

— ¿Qué querías decir en “El monstruo de la laguna” al cantar “la caridad del universo es falsa / la tempestad se cogerá nidos”?

— Se cogerá nidos. Violará la tranquilidad de los niños. Podés ponerlo de otra manera si querés... la idea es que no hay un abrigo verdadero, no hay una guarida. Ese es el espíritu de *Pescado Rabioso*: había que inventar un mundo para salir a la intemperie. Un mundo que te desatormentase de la intemperie que, si no, te sometía y te dejaba tirado ahí abajo. Creo que mi actitud fue un poco omnipotente, al decir: yo soy el guerrero que lleva esto adelante y mirá cómo van a caer todos los malditos. Fue como asumir mi parte “heavy metal”, que te convierte a vos mismo en un ejecutor. Hoy te diría que ésa es una forma artaudiana y que el disco anticipa otras cosas que luego aparecen en mi obra.

Un texto publicado en la lámina interna del disco rubricaba ese estilo “heavy metal” al que se refiere Spinetta:

“El pueblo es la estrella mágica. Todos la vemos parecerse al río. Los gusanos de los emperadores trepidan en apocalíptico festín. Ellos no tienen tiempo de recurrir a las armas. La estrella las fusionó todas en un plano infinito. La cabellera de los torturadores sangra en mi carro. Nosotros: desatormentándonos para siempre”.

Blues de Cris

“Cansado” era la primera palabra que brotaba del primer disco de *Pescado Rabioso*. Pertenecía al “Blues de Cris”, que además de abrir el lado A de *Desatormentándonos* cerraba un capítulo de la vida de Spinetta, iniciado en

la música a través del tema más popular de Almendra: “Muchacha (ojos de papel)”. La destinataria de ambas canciones, llamada Cristina Bustamante, fue el primer gran amor de Luis.

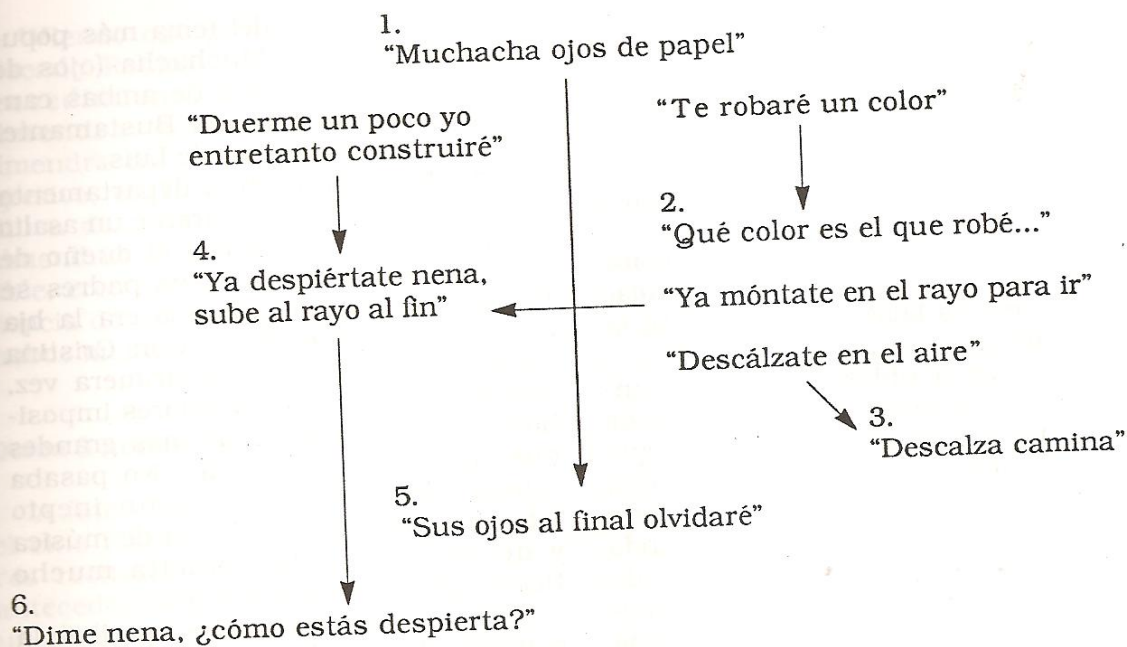
“Se conocieron en el departamento de Emilio del Guercio durante un asalto adolescente que organizó el dueño de casa aprovechando que sus padres se habían ido de viaje. Cristina era la hija del portero del edificio. ‘Con Cristina me sentí enamorado por primera vez. Antes sólo había tenido amores imposibles, fantasías con pibas más grandes que yo, con mis maestras. No pasaba nunca nada, claro. Yo era un inepto total que todo el día hablaba de música y de poesía’, contó Spinetta mucho tiempo después del romance.

“Un día de 1969, Luis escribió la canción ‘Muchacha’ y Cristina fue la primera en escucharla. Almendra la hizo pública durante un concierto en el Coliseo, en una noche especial para la parejita: estaban peleados (...) ‘Yo lloraba de emoción, mientras la veía que se iba caminando por el pasillo’, contó Luis.

“El amor de primavera siguió después de aquella pequeña rencilla. Durante un viaje que Luis y Cristina hicieron a Villa Gesell, él le escribió una canción que figuró en el álbum doble de Almendra. Era aquella que empezaba diciendo: ‘Siéntate a ver el día, mirá qué gusto da ver el rayo, justo donde empieza la avenida. Descálzate en el aire, para ir...’ Sobre el final, Spinetta dio a entender, sutilmente, que la destinataria del tema era ‘Muchacha’: ‘Corretea hasta el espacio, quiero que sepan hoy, qué color es el que robé cuando dormías’.”*

Lo cierto es que entre “Muchacha...” y el “Blues de Cris” puede establecerse hoy una clara serie de canciones cuyas imágenes se relacionan y concatenan del siguiente modo:

* “La autopsia de ‘Muchacha (ojos de papel)’”, nota de Víctor Pintos publicada en el Suplemento “Sí” de *Clarín* el viernes 4 de septiembre de 1987.



1. "Muchacha (ojos de papel)" - Almendra, 1969.
2. "Para ir" - Almendra, 1970.
3. "Descalza camina" - Spinettalandia, 1971.
4. "Despiértate nena" - Pescado Rabioso, 1973.
5. "Blues de Cris" - Pescado Rabioso, 1972.
6. "Lo que nos ocupa es esa abuela, la conciencia que regula el mundo" - Invisible, 1974.

¿Qué opina Luis Alberto Spinetta ante este cuadro, quizás demasiado científico para su gusto?

— Las flechas son para los indios. Debo confesar que me resulta medio hinchada verme a mí mismo como un objeto anecdótico, de quien se pretende establecer una relación de cronología y de desplazamiento. Acaso en el momento en que escribí estas canciones a nadie se le hubiese ocurrido interpretarlas así; creo que esto es posible hoy, con una mirada biográfica, pero además pienso que las canciones tampoco tienen un significado tan paralelo a la vida. Hagamos de cuenta, también, que es posible otro análisis más despojado de coincidencias.

— **¿Pero vos no imaginás a veces cuadros como éste? ¿No reconocés caminos paralelos o puntos de contacto en tus letras?**

— Sí, como entretenimiento. Lo po-

dría hacer con las de John Lennon, por ejemplo, pero no puedo perder tiempo en esto. No quiero detenerme porque ahora tengo otra "Muchacha", otro "Blues de Cris" y otra "Despiértate nena". Ya me dediqué bastante a explorar por qué decía todas esas cosas en la letra de "Muchacha" y hasta me autoperseguí, por decirlo de alguna manera, tratando de encontrar los puntos perversos o los puntos donde la lectura guarda un segundo significado.

Una cosa que me reproché de "Para ir" es por qué yo llegaba a decir tan tranquilamente que "nadie tiene un sueño sin laureles". Sentía que toda la gente podía llegar a interpretar que me refería a los sueños de gloria, a los laureles de poder que usaban los emperadores romanos. Pero yo no hablaba del arquetipo del poder sobre la base de la vida y la muerte. Para mí los laureles representan un éxito que nada tiene

que ver con el uso del poder. Ahora ya se me pasaron ambas fiebres: la de haber escrito "Para ir" y la de haber analizado de ese modo su letra.

— **¿Qué pasa con "Despiértate nena" y con "Lo que nos ocupa...", dos canciones que son posteriores al "Blues de Cris"? ¿Guardan relación con esta historia?**

— Una sí y otra no: "Lo que nos ocupa...", que es posterior. En esta canción está presente la relación con Patricia. A partir de ese momento ella empieza a ser un poco la protagonista de todas mis canciones. Ella pasa a ser la "nena".

En cuanto a "Despiértate nena", la estoy tocando ahora y siento que la letra es muy simple, bastante despojada de aspectos para analizar. Creo que aquí aparece todo aquello que estaba proscrito en "Muchacha" donde en ningún momento hay un rayo que la traspasa. Aquí sí, es como que la nena debe asumir un mundo, debe subirse a un rayo, debe tomar en cuenta su relación erótica con la naturaleza, y el rayo también se despierta para subirla a ella. Quizás todo esto gire en torno de la maternidad. "Así verás lo bueno y dulce que es amar" entra en el rango de la procreación, independientemente de que sea yo el que le va a hacer el amor, porque subirse al rayo no es subirse a mí. Es asumir para sí misma lo femenino del mundo.

La persona a la que yo le dediqué esta serie de canciones es la misma pero en esta canción nuestra relación ya había cambiado. Cris se había ido no sólo de mi vida sino que había encontrado otra vida y sabía que pronto iba a estar embarazada. Por eso el tema está ligado a una liberación de fuerzas en lo femenino, a una liberación ulterior a la que no afectan las decisiones humanas.

Cristálida

En octubre de 1972 el bajista Osvaldo "Bocón" Frascino abandonó Pescado Rabioso y se alejó de la música para

— dice Spinetta— "emprender una búsqueda religiosa". Fue reemplazado por David Lebón, quien así se sumó al recién incorporado Carlos Cutaia. Era una época de cambios continuos en casi todos los grupos del rock local. "Por entonces sentía que podía tener una vida libre — dice Luis—, mucho más libre que hoy, que tengo que mandar a los pibes al colegio. En 1972 tenía 22 años, imagínate que estaba al requete-re-palo. Me acostaba a las horas que quería; me podía tomar un cuarto de pepa en la quinta de un amigo; salía con chicas diferentes todo el tiempo; vivía y dormía en varios lugares a la vez. Esa libertad hacía que fuéramos mucho a zapar a los ensayos de otros grupos. Nos juntábamos a tocar blues o a curtir, y allí surgían amistades, invitaciones y nuevos proyectos."

Lebón se unió al grupo en plena grabación del segundo disco y venía de tocar batería en Color Humano, la banda de Edelmiro Molinari. Hoy recuerda que "me hice amigo de Emilio del Guercio, a través de quien conocí muy de cerca a Luis. Entonces se armó un amor muy especial entre Luis y yo. Un día le pregunté si podía tocar con él. 'Vos estás con Edelmiro', dijo. 'No importa, dejo ya mismo'. Cuando Luis dijo que sí fue como si el mundo de la música me hubiese aceptado. Mientras tanto, tuve que decirle a los chicos de Color Humano que viajaba a los Estados Unidos porque no sabía cómo explicarles que empezaba a grabar el nuevo disco de Pescado Rabioso".

Según Spinetta, la inclusión de Lebón modificó el concepto del grupo, que hasta ese momento estaba formado por "músicos muy agresivos aunque menos creativos que mis ex-compañeros de Almendra". El nuevo bajista cantaba, componía y además de su instrumento podía tocar la guitarra y la batería. "En ese disco — recuerda Lebón— yo grabé mi primer tema: 'Mañana o pasado', que en SADAIC figura como 'Hola dulce viento'. Recuerdo que cuando le mostré esa canción a Luis, él se largó a llorar. En esa época vivimos juntos, en mi

casa, durante casi un año, hasta que yo me casé por primera vez y él se fue de casa por decisión propia. Ese año lo conocí muy profundamente. Conversábamos de la vida y de cosas espirituales, vivíamos mucho en la calle, compartíamos mujeres. Eramos como la 'extraña pareja' e incluso sé que se ha dicho por ahí que estábamos casi enamorados. Supongo que quienes hablaban de una relación homosexual alimentaban sus fantasías en el hecho de que yo, en algunas actuaciones, aparecía vestido de mujer. Pero eso era una broma". En 1984 Lebón dijo al respecto que "cuando tocaba en Pescado Rabioso quería ser una estrella, quería superar a Spinetta. Cuando me vestía de mujer y todo eso, lo hacía porque necesitaba que me miraran, porque me sentía solo".*

En cuanto a Carlos Cutaia, "de los tecladistas del momento era, junto a Ciro Fogliatta, uno de los más equipados y que mejor tocaban", opina Spinetta. "Para mi música era una novedad incorporar teclados". La breve aparición de Cutaia en el disco anterior, en el tema "Serpiente (viaja por la sal)", había delineado el giro que estaba tomando la propuesta de Pescado. El álbum doble *Pescado 2*, grabado entre noviembre del '72 y febrero del '73 en los estudios Phonalex, hoy es considerado por Luis como "un disco más lírico y expresivo que el anterior, con arreglos orquestales y temas como 'Corto', 'Credulidad' y 'La cereza del zar', más ligados a Almendra, como si ese grupo fuera un sello soberano frente a mí y yo siempre volviese a él de algún modo".

El tema "Cristálida" es quizás el más ambicioso del elepé. David Lebón lo ve hoy como una "gran obra" y recuerda que "trajimos a músicos del Teatro Colón para que tocaran las partes de cuerdas. Los tenía que dirigir Cutaia pero los tipos lo probaban, lo querían correr. Finalmente se dieron

cuenta de que Cutaia sabía de eso y grabaron sin vueltas. Nosotros nos sentimos muy bien cuando Cutaia demostró que podía hacerlo". A su vez, Spinetta dice que "me encantó haber usado una orquesta para una canción diferente a 'Laura va', más heavy, si querés, y confeccionada a partir de módulos. Era algo que Los Beatles ya habían hecho arduamente en temas como 'Un día en la vida': la confección de mundos muy diferentes dentro de una misma canción. Y no hay que olvidarse, tampoco, que estábamos en los albores del rock sinfónico y yo ya había escuchado a Emerson, Lake & Palmer y todo eso".

"Cristálida" era sin dudas la canción más larga que había escrito Spinetta hasta ese momento (tenía treinta y ocho versos y duraba 8' 45"). Su letra era por demás intrincada y superpoblada de imágenes como "los caballos del día sudan de golpe frente a mí" o "miro ya los relojes entre la neblina". El estribillo rezaba:

Sombras inútiles del parque
los que llamaba no aparecieron
Todo gigante termina exhausto
de que lo observen los de afuera

y luego se repetía modificando los dos últimos versos:

Todo gigante muere cansado
de devorar a los de abajo.

"Creo que el verso clave de esta canción — dice Spinetta — es 'cómo hace que este valle de huecos no suba más por mí'. Cómo hacer que los sueños mitológicos no perturben más. 'El valle de huecos' es el valle represivo de miedo, del pecado. Las cosas más represivas del alma. El tema es antirracional y antidogmático. Después yo dije 'No tengo más Dios' como un grito de liberación. Yo buscaba la libertad pero mi sueño de libertad se veía amenazado por los monstruos que yo mismo había generado. Al decir 'No tengo más Dios' decía: no al Dios que yo reconozco en el Olimpo, quiero un Dios individual. Quiero mi Olimpo propio, mis poderes

* Reporaje de Gloria Guerrero, en la Revista Humor, N° 137, octubre de 1984.



● *Pescado Rabioso* ●
ROCK EN EL CIRCO
EL VIERNES 6;23HS.
ADA. LA PLATA Y SAN JUAN

propios, y no la alienación. La alienación sería aceptar una represión del tipo religioso, o la inoculación del poder religioso en la vida social."

Además de "Cristálida", la canción más aclamada al aparecer *Pescado 2* fue "Credulidad". El tema —según explicó alguna vez Luis— "habla de la impecabilidad que debe existir para sobrepasar los mares afectivos". Ahora amplía el concepto: "Yo fui muy marcado por mi relación con las mujeres. Me afectó mucho la 'muchacha ojos de papel'. Si en la vida hay algo que marca (el 'marcapiel') es el amor. Creo que lo único peor a sufrir un desengaño amoroso es que te torturen. Cuando un amor se quiebra en el aire la herida es imperecedera, como un estigma. Por eso, para olvidar a una persona de la cual uno está o estuvo enamorado se requiere de cierta impecabilidad, porque si no uno se convierte en un tarado, un paralizado. Yo estuve a punto de convertirme en algo así, de no haberme encontrado con amigos que me ayudaron y de no haber tenido determinado valor, porque hay algo pasional en mí por lo cual yo moría cuando mis relaciones amorosas llegaban a su fin."

Respecto de las otras canciones del disco, la mayoría presentaban imágenes ligadas a la naturaleza: en especial, el alba y el árbol. Dos canciones se titulan "Poseído del alba" e "Iniciado del alba"; la letra de "Cristálida" habla de "las luces primeras"; otras canciones se titulan "Petiribí" y "Madreselva"; en "Credulidad" Spinetta canta que "el árbol es la verdad". Además, el cuadernillo que acompaña los dos discos (escrito e ilustrado por el propio Luis junto a varios colaboradores) está lleno de dibujos de árboles y entre las diversas notitas explicativas al pie de cada canción dice que "Los amaneceres siempre inquietaron a los poetas, hasta el punto de verse asumidos en la metamorfosis de la luz, tratando de ver en ello la propia luz del centro del alma esencial".

"Esta incursión en el mundo de *Pescado 2* es nueva para mí —admite

Luis— pero es cierto, es un disco dedicado casi por completo a la madre naturaleza, aunque a la vez hay algunas voces que le hablan a lo ciudadano, como 'Nena boba'. Entonces esto era bastante novedoso. Creo que no hay ningún cántico dedicado a la madre tierra en ninguno de mis discos anteriores, salvo quizás 'Campos verdes'."

Tú y vos

— En *Pescado 2* empezás a usar el "vos". Si antes habías dicho "Tú tienes piel y tienes manos..." ("A estos hombres tristes"), ahora en "Como el viento voy a ver" cantabas "Vos no me dejaste, nena...". ¿Qué motivó ese cambio?

— Mirá, creo que se dio a partir de intentar trasladar al castellano cierto *slang* que utiliza el rock internacional desde las primeras épocas. Las letras de Jagger o de Lennon-Mc Cartney, por ejemplo, están llenas de contracciones, neologismos y giros idiomáticos raros. Si nosotros hubiésemos trasladado el lunfardo del tango al rock hubiese sido una desgracia ("Ya despiértate, percantá"), porque a la vez el rock y la juventud argentina tenían y tienen un vocabulario propio. En la época de *Pescado* yo empecé a hablar como los rockeros de entonces ("quiero destruir la mierda de mi gran ciudad") y mal podía usar el "tú". Nos parecía castizo, no parecía de bolero. Había que usar el "vos" porque incluso muchos tango hablaban así, de "vos". Esa es una de las cosas más valientes que tuvo el tango: hay que tomarla como referencia.

En la época de "A estos hombres tristes" yo todavía no había pensado en optar entre "tú" y "vos". Por esa época casi todos usaban el tú; Nebbia cantaba "Viento, dile a la lluvia" y no "decíle". Pero los inconvenientes empezaron a surgir cuando dejé de hacer letras descriptivas y empecé a nombrar a la mujer o al amigo, a hablar con ellos. Cuando me decidí a utilizar el "vos", entonces hasta busqué letras para poder e

presarme así. Pero en los últimos tiempos por ahí hasta volví al "tú" ("tienes poco tiempo para explicarte / todos los enigmas que te rodean"; "abre tu mente al mundo") aunque sin usar el pronombre, con los verbos conjugados, porque llegué a pensar que a veces hay que explotar el idioma más allá de los usos locales. En definitiva, creo que tengo una técnica de "tú" y "vos".

— **Respecto de esa "técnica mixta", a veces pienso que el lenguaje del rock argentino es inexistente. Charly García, por ejemplo, en la estrofa de una misma canción ("Yendo de la cama al living") dice "puedes" y "podés".**

— ¿Inexistente?

— **Tal vez es tan real como todos nosotros, que también hablamos mezclando el "vos" y el "tú"...**

— Me inclino más por eso, porque la gente a veces dice "fui" y otras dice "he ido". Y muchas veces se utilizan ciertos giros más castizos para ironizar o hacerse el culto. Yo intenté ironizar, también, cuando le puse "Diganlé" a un tema que grabé con Jade. Fue así, con acento en la "e", bien adrede.

Pescado crucificado

"Uno, docena, tricota, ford falcon", marcaba Spinetta y Pescado Rabioso arrancaba con una furibunda versión de "Postcrucifixión". Esto ocurría en la película *Rock hasta que se ponga el sol*, dirigida por Aníbal Uset, que se estrenó el 8 de febrero de 1973 y recogía imágenes del festival B. A. Rock III, realizado en 1972 en el Club Argentinos Juniors. En una escena, Luis recorría el escenario con una baliza sobre su espalda encorvada. Durante otra función no filmada "cubrieron el stage con tortas de la confitería Duna y el recital terminó al mejor estilo Los Tres Chiflados".*

La película, un disco del mismo nombre y el simple que contenía "Postcrucifixión" y "Despiértate nena" fue-

ron el testamento de Pescado Rabioso, que se separó a comienzos del '73 "sin pena ni gloria", según Spinetta. Entre los motivos del final recuerda que: "Por un lado, a David le gustaba mucho tocar el bajo pero no podía suprimir su alma de guitarrista. Por otro lado, Cutaia, David y Black querían cambiar el estilo del grupo y que fuera más blusero. Querían dejar el lado lírico y hacer más rock & roll. Yo viví eso como una gran paradoja: Pescado Rabioso era yo, y podía haber tenido esos músicos como otros; quería tocar mis canciones, expresarme tal como me sentía, y me parecía una deformidad empezar a sacar temas de rock y blues como si fuera la época de Manal. Por entonces aún subsistía esa manía de tocar rhythm & blues, pero poco después David sacó su disco solista y no era solamente en ese estilo. Al fin y al cabo era tan lírico como yo".

Tras la disolución, Spinetta grabó *Artaud*, mientras que Lebón editó su primer álbum donde incluía el "Tema para Luis", dedicado a su ex-compañero de grupo. "Hice esa canción porque siempre admiré a Luis y me sentí mal cuando la gente creyó que yo tocaba con él para aprovecharme de la situación y obtener fama a toda costa. Por eso decidí hacerle esa especie de carta abierta donde decía que sólo había querido 'tocar y no molestar'."

Artaud salió a la venta a fines de 1973 como el tercer disco de Pescado Rabioso, cuando en realidad se trató de un trabajo solista de Spinetta, con la colaboración en estudios de su hermano Gustavo (batería) y de dos ex-compinches de Almendra: Rodolfo García y Emilio del Guercio. "Yo intervine en dos temas, 'Superstición' y 'Las habladurías del mundo', mientras que Emilio tocó todas las partes de bajo", recuerda García.

¿Por qué se editó, entonces, bajo el nombre de Pescado Rabioso? "Porque en realidad no me gusta un artista que se llama Luis Alberto Spinetta. Me parece muy pomposo. Como es mi nombre no lo puedo evitar, pero me gusta-

* *Historia del rock en Argentina* de Marcelo F. Bitar, Ediciones El Juglar.

ría más llamarme Jimmy Choto... no sé. Esa fue una de las razones, lo cual no deja de ser una perfecta idiotez. Otra razón fue que les quise demostrar a los ex-miembros del grupo que Pescado Rabioso era yo”.

Pese a que el álbum reunió al setenta y cinco por ciento de Almendra, en ningún momento se barajó la posibilidad de una resurrección del cuarteto, que ya entonces se había vuelto “mítico” para una nueva generación que se acercaba al rock. En una de las letras Spinetta dejaba sentado que “aunque me fueren yo nunca voy a decir que todo el tiempo por pasado fue mejor, mañana es mejor”. Además, “Rodolfo y yo —dice Del Guercio— teníamos un grupo, Aquelarre, con otros integrantes a los que no les podíamos decir que nos íbamos. No hubiese sido ético y además no queríamos reunirnos. Era importante que Rodolfo y yo siguiésemos con ese proyecto para que quedara comprobado cuál había sido nuestro nivel de creatividad dentro de Almendra”.

Las nueve composiciones que integran *Artaud*, uno de los mejores álbumes que Spinetta ha grabado hasta el presente, fueron presentados en sociedad en septiembre de 1973, en el teatro Astral. Fueron dos recitales llevados a cabo un día domingo, por la mañana, ya que el rock vernáculo aún no había alcanzado un *status quo* que le permitiera gozar de horarios centrales. Allí Luis tocó solo, con su guitarra, y antes del concierto proyectó fragmentos de dos clásicos del cine mudo, *El gabinete del doctor Caligari* (de Robert Wiene) y *Perro andaluz* (Luis Buñuel - Salvador Dalí), mientras de fondo se oía una grabación reciente. Se trataba del álbum *El lado oscuro de la luna*, de Pink Floyd, para muchos el último gran grito del rock psicodélico antes de su decadencia.

“Creo que ustedes hacen mucho más por mí que lo que yo hago por ustedes”, le decía Spinetta al público del Astral, y quizás por ello, como sintiéndose en deuda, le entregó a cada espectador un manifiesto titulado *Rock:*

música dura, la suicidada por la sociedad. Desde el título se advertía una inspiración artaudiana, aunque Luis aclara que “no sólo estuvo motivado por mis lecturas sino por el hecho de que existía un rechazo generalizado hacia el rock de parte de quienes sostenían que no era música argentina y que nosotros no formábamos parte de la sociedad y la cultural local. Creo que hoy esa marginación ya no es igual, por eso considero que la parte filosófica del manifiesto es más vigente que aquellas partes donde hay apreciaciones en el campo de lo profesional”.

Manifiesto:

“Rock: Música dura, la suicidada por la sociedad”

Son tantos los matices que comprende la actitud creativa de la música local —entendiendo que en esa actitud existe un compromiso con el momento cósmico humano—, son tantos los pasos que sucesivamente deforman los proyectos, incluso los más elementales como ser mostrar una música, reunir a los músicos en un recital, producir en suma algún sonido entre la maraña complaciente y sobremuda que:

El que recibe debe comprender definitivamente que los proyectos en materia de Rock argentino nacen de un instinto.

Por lo tanto: el Rock no le concierne a ciertas músicas que aparentemente intuitas por las naturalezas de quienes las ejecutan siguen guardando una actitud paternalista, tradicional en sentido enfermo de la tradición, formalista, mitómana, y en la última floración de esta contaminación, sencillamente “facha”.

Solo en la muerte muere el instinto. Por lo tanto, si éste se mantiene invariable, adjunto a la condición humana, la que necesitamos modificar para reiluminarnos masivamente, quiere decir que tal instinto es la vida.

El Rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es

impulso natural de dilucidar a través de una liberación total los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso.

El Rock muere solo para aquéllos que intentaron siempre reemplazar ese instinto por expresiones de lo superficial, por lo tanto lo que proviene de ellos sigue manteniendo represiones, con lo cual solo estimulan "el cambio" exterior y contrarrevolucionario. Y no hay cambio posible entre opciones que taponan la opción de la liberación interior.

El Rock no ha muerto.

En todo caso, cierta estereotipación en los gustos de los músicos debería liberarse y alcanzar otra luz. El instinto muere en la muerte, repito. El Rock es el instinto de vivir y en ese descaro y en ese compromiso.

Si se habla de muerte se habla de muerte, si se habla de vivir, VIDA.

Más vale que los rockeros, cualesquiera sean sus tendencias (entre las cuales dentro de lo que se entiende por instinto de Rock no hay mayores contradicciones) jamás se topen con los personajes hijos de puta demonios colaterales del gran estupefaciente de la represión que pretende conducirnos por el camino de la profesionalidad.

Porque en esa profesionalidad se establece —y aquí entran a tallar todas las infinitas contusiones por las que se debe pasar hasta llegar a dar— un juego que contradice a la liberación, que pudre el instinto, que modifica como un cáncer incontenible la piel original de la idea creada hasta hacerla, en algunos casos, pasar a través de un tamiz en el que la energía totalizadora de ese nuevo lenguaje abandona la sustancia integral que el músico dispuso por instinto en su momento de crear, y luego esa abortación está presente en los escenarios, en la afinación, hasta en la imagen exterior del mensaje cuando por fin se hace posible verlo.

Tengo conciencia de que el público ve esta debilidad y no se libera: sufre. Luego esta ausencia de totalidad, esa parcialidad, es el negocio del Rock. El negocio del cual viven muchos a costa

de los músicos, poetas, autores, y hombres creativos en general. O sea, esta difamación de proyectos sólo adquiere relieve en esa "ganancia" que representa haber ejecutado el negocio, y solamente en ese nivel hay una aparente eficacia. Es la parcialidad de pretender que algo que es de todos termine en definidas cuentas en manos de aquellos bastardos de siempre.

Este mal, por último rebote, cae nuevamente en la nuca de los músicos, y los hace pelota. Luego de participar del juego, son muy pocos los que aún permanecen con fuerzas para impedir la trampa al repetir una y otra vez el juego mediante el cual expresarse, o simplemente arriesgar en el precipicio de la deformación un mensaje que por instintivo es puro y debería llegar al que lo recibe tal cual nació. Este juego pareciera ser el único posible (hay mentalidades que nos fuerzan a que sea así). Lo importante es que hay otros caminos.

Luego de haber caído tantas veces antes de ejecutar esa caída final, parábola definitiva en la que se cierran los cerebros para no amar ni dar hay muy pocos músicos que pueden seguir conservando ese instinto.

Denuncia

*sin el límite de la denuncia
a lo que no recibe denuncia
a lo que la denuncia traspasa
a algo peor que la denuncia misma.*

Denuncio a los representantes y productores en general, y los merodeadores de éstos sin excepción, por indefinición ideológica y especulación comercial.

Ya que éstos no se diferencian de los patrones de empresa que resultan explotadores de sus obreros. O sea, por ser los engranajes de un pensamiento de liberación a quienes no les interesa que toda la pieza se mueva, dado que al producirse el más mínimo movimiento, serían los primeros en autorreprimirse y dejarían por tanto de participar de "la cosa".

Denuncio a ciertas agrupaciones musicales que se alimentan con esas

mentalidades no libres, a pesar de contar con el apoyo del público de mente libre.

Denuncio a otros grupos musicales por repetitivos y parasitarios, por atacar contra la música amplia y desprejuiciada, estableciendo mitos con imágenes calcadas de otras músicas que son tan importantes como las que ellos no se atreven a crear ni sentir.

Denuncio a los tildadores de lo extranjerizante porque reprimen la información necesaria de músicas y actitudes creativas que se dan en otras partes del planeta, y porque consideran que los músicos argentinos no pueden identificarse con sentimientos hoy día universales. Además es de prever que si estos señores desconocen que la Argentina provee a su músicas de nuevos contenidos nativos, ellos mismos están minimizando la riqueza de una creación local apenas florecida.

Denuncio a otras mentalidades por elitistas y pronosticadoras del suceso de la muerte de algo que por instinto no puede morir antes que la vida misma.

Denuncio a las editoriales "fachas" por distribuir información falsa en sí misma y por deformar la información verdadera para hacerla coincidir con las otras mentalidades a las que denuncio.

Denuncio a los partícipes de toda forma de represión por represores y a la represión en sí por atañer a la destrucción de la especie.

Denuncio finalmente a mi yo enfermo por impedir que mi centro de la energía esencial domine este lenguaje al punto de que provoque una total transformación en mí y en quien se acerque a esto.

El Rock, música dura, cambia y se modifica, es un instinto de transformación.

Artaud

— ¿Qué libros de Antonin Artaud inspiraron ese disco?

— Los dos libros más importantes,

que tienen que ver con el disco, son *Heliogábalo, el anarquista coronado* y *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. En realidad *Heliogábalo* me había impactado mucho más pero no lo podía transcribir a la temática del disco. Luego, el *Van Gogh* de Artaud me llevó a leer las cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Theo, de donde están sacadas varias imágenes de la "Cantata de puentes amarillos". Pero antes que nada te quiero aclarar que yo le dediqué ese disco a Artaud pero en ningún momento tomé sus obras como punto de partida. El disco fue una respuesta — insignificante tal vez — al sufrimiento que te acarrea leer sus obras.

La idea del álbum era exponer la posibilidad de un antídoto contra lo que opinó Artaud. Quien lo haya leído no puede evadirse de una cuota de desesperación. Para él la respuesta del hombre es la locura; para Lennon es el amor. Yo creo más en el encuentro de la perfección y la felicidad a través de la supresión del dolor que mediante la locura y el sufrimiento. Creo que sólo si nos preocupamos por sanear el alma vamos a evitar distorsiones sociales y comportamientos fascistas, doctrinas injustas y totalitarismos, políticas absurdas y guerras deplorables. La única forma de hacer subir el peso es con amor.

Los músicos de rock somos tipos que estamos muy desorientados. Hemos involucrado mucho a nuestro sistema neurológico y hemos aprendido muy poco de la historia reciente. Pero hay algo claro: no podemos jugar a ser Artaud. Eso significaría no haber entendido a Moris, no haber entendido a Litto Nebbia, no haber pescado una. Si yo no hubiera aprendido a salir de ésa y ubicarme en mi país, no estaría conmigo en este momento: Spinetta sería apenas un nombre en una chapita de bronce, chorreada de caca, en la inmensidad de algún cementerio.*

— Me gustaría un comentario sobre

* Reportaje publicado en *El Periodista*, 30 de febrero de 1986.

algunos temas que integran el disco. Empecemos por "A Starosta, el idiota". ¿Quién es Starosta?

— Starosta no es nadie y a la vez somos todos. Es un nombre que nos llamaba la atención con Emilio (Del Guercio), desde muy temprano. (Se ríe). Cuando yo era chico había unas figuritas que se llamaban Starosta y también una marca de cucuruchos para helado. En la letra del tema no menciono ningún apellido pero a la hora de ponerle un título me acordé de Starosta que, para mí, es el nombre de un idiota. Nadie se puede llamar así. Imaginate que Spinetta se parece bastante a Starosta... como si fuera un Spinetta exagerado que termina siendo un idiota. En la canción le hablo a esa parte idiota que tengo: "no llores más, ya no tengas frío / no creas que ya no hay más tinieblas".

— **Hablemos de "Todas las hojas son del viento" del cual vos dijiste alguna vez que "lo escribí luego de una experiencia vital". La letra dice "hoy que un hijo hiciste" pero tu primer hijo, Dante, nació en 1976. ¿Cuál es la experiencia que motivó esta canción?**

— Que mi antigua mujer iba a tener un hijo con otra persona. Yo ya había sellado esa relación para siempre con el "Blues de Cris" pero nos seguíamos viendo y ella me contó que tenía dudas de tener el bebé o no. Finalmente decidió tenerlo. Yo escribí "Todas las hojas son del viento" porque en ese momento ella era como una hoja en el viento, al tener que decidir algo semejante.

— **La letra también dice "cuidalo de drogas", y ya en el disco anterior de Pescado vos habías cantado "Hola pequeño ser", un tema que iba acompañado —en el cuadernillo— por un texto que dice: "Aquí se habla de parar todo tipo de drogas (...) en el momento en que desvían la mente lúcida ya se tornan parte de lo reaccionario". Algunos invalidaban esos mensajes argumentando que vos te drogabas y entonces no podías decirle a otro: "si tu mente se escapa tienes que parar".**

— Son aquéllos para los que se debe predicar con el ejemplo. Nunca hubo

en mí semejante intención moralizadora. Yo no predico; yo vivo y lo hago con un convencimiento. Pero en esa canción, cuando digo "cuidalo de drogas" en realidad estoy diciendo: "Cuidalo de tu propia droga". Todos los que pudimos salir de la mano pesada y mirar hacia atrás siempre concluimos que nuestros padres, la sociedad, la bomba atómica, Hitler, la Iglesia... todo eso nos llevó a consumir drogas, y ésa fue nuestra forma de relacionarnos con el mundo.

— **Creo que la letra de "Por" es una de las más atípicas que hayas escrito en toda tu carrera. Un lingüista diría que es la ruptura del sintagma...**

— Claro, son palabras sueltas. "Arbol, hoja, salto, luz, aproximación".

— **¿El orden de esas palabras posee alguna lógica oculta?**

— Es una lógica medio surrealista. Esa canción la hicimos con Patricia, mi actual mujer (y madre de sus tres hijos), una tarde, en la vieja casa de Arribeños. Como la música ya estaba escrita todo fue cuestión de que las palabras entraran justo en la métrica. "Gesticulador", por ejemplo, está puesto para que entrara a medida.

— **"No estoy atado a ningún sueño ya / las habladurías del mundo no pueden atraparme" es quizás una de las frases más vehementes del disco. La compararía con otro grito de libertad como "No tengo más Dios", en el disco anterior de Pescado. ¿A qué se refiere ese tema, "Las habladurías del mundo"?**

— Entonces se comentaba que yo estaba saliendo con tal o cual mina, o que me picaba; la canción responde a todo lo que siempre se dice de alguien que es famoso, que se hace público.

— **¿Sería un versión moderna de "Se dice de mí"?**

— Algo por el estilo. (Risas). Pero después del estallido de un secador de pelo.

— **Ultimo tema: "Cementerio club". Es más que una casualidad que por entonces se escribieran canciones con títulos como ése, o como "El show de los muertos" de Sui Géneris, ¿no es cierto?**

— Cuando me preguntan en qué me inspiré para alguna canción, yo respondo que muchas veces partía de la necesidad de hablar de otras cosas, aunque finalmente terminé hablando de lo mismo que el noventa por ciento de la gente. Casi siempre los primeros dos versos establecen el código de lo que vas a decir y vos no podés dominar eso. Por ejemplo, cuando escribí: "Justo que pensaba en vos, nena, caí muerto", no sabía que después iba a decir todo lo otro ni que iba a terminar llamándose "Cementerio club".

— **Es que la nena casi desaparece y pasa a ser más fuerte la muerte.**

— Sí, claro, pero no sé en qué me inspiré. De verdad.

— **¿Cómo es la anécdota de la cárcel?**

— Ah, sí. Eso fue en la época de la Banda Spinetta. En 1977, creo. Me llevaron preso sin ton ni son con otros músicos como Bernardo Baraj, que ya entonces eran super profesionales. En una de las paredes de la celda estaba escrito un verso de esta canción: "qué solo y triste voy a estar en este cementerio". Cuando me llevaron a ver al comisario, el tipo me dijo que sus hijos tenían mis discos. "Bueno, no sólo sus hijos —le dije—, alguien escribió una canción mía en un calabozo. Venga a ver". Antes de dejar la comisaría volví a la celda y agregué "qué calor hará sin vos en verano".

Cantata de puentes amarillos

Pero quizás el tema que más impactó al editarse *Artaud* fue la "Cantata de puentes amarillos". En el aspecto musical, podría definirse como una exploración similar a la del tema "Cristálida" del álbum *Pescado 2*: "una canción con varias formas poéticas y varias formas musicales, agrupadas en módulos". La diferencia, diría Spinetta alguna vez, es que "mientras los módulos de 'Cristálida' se reiteran de modo rotativo, los de la 'Cantata' son diferentes entre sí".

En cuanto a la letra, estaba inspirada

en cartas que el pintor holandés Vicent Van Gogh (1853-1890) le escribiera a su hermano Theo. La correspondencia entre ambos fue dada a conocer por la viuda de Theo tras la muerte de su esposo y la primera edición en castellano data de 1949. Spinetta tomó contacto con el libro que recopila estas cartas, tras leer el ensayo biográfico que Artaud escribiera sobre Van Gogh.

Una lectura atenta de las cartas y de la letra de "Cantata de puentes amarillos" revela los puntos de contacto entre ambas obras. Numerosos párrafos escritos por Van Gogh sirvieron como inspiración poética y —dice Luis— "despertaron imágenes en mí". Por ejemplo:

a) Los "puentes amarillos".

El único puente amarillo que puede observarse en la obra de Van Gogh es un retrato del puente levadizo de Langlois, en Arles. "He encontrado una cosa curiosa, como no lo haría todos los días. Es un puente levadizo con un cochecito amarillo y grupo de lavanderas", escribe Vincent el 20 de abril de 1888.

b) "Aquellas sombras del camino azul, dónde están / yo las comparo con cipreses que vi sólo en sueños".

Los cipreses eran una de las grandes obsesiones de Van Gogh, como pintor. En un pasaje le confiesa a Theo: "los cipreses me preocupan siempre; quisiera hacer con ellos una cosa como las telas de los girasoles". Uno de sus cuadros más conocidos lleva por título "Camino con cipreses".

c) "Mira el pájaro / se muere en su jaula", dice otro verso de la canción.

Escribe Van Gogh en una de sus cartas: "Un pájaro enjaulado en primavera sabe poderosamente bien que hay algo para lo cual serviría, siente poderosamente bien que hay algo que hacer, pero no puede hacerlo. ¿Qué será? No lo recuerda bien: luego, tiene ideas vagas y se dice: 'los demás hacen sus nidos y tienen sus pequeños y los crían'; y luego se golpea el cráneo contra los barrotes de la jaula. Y la jaula queda ahí y el pájaro está loco de dolor.

"Ese es un holgazán", dice otro pájaro que pasa, 'ése es una especie de

rentista'. Empero el prisionero vive y no muere; nada aparece por fuera de lo que le pasa adentro; está bien de salud, está más o menos alegre bajo los rayos de sol. Pero viene la estación de las migraciones. Ataque de melancolía. 'Sin embargo — dicen los niños que lo cuidan en su jaula —, tiene todo lo que necesita'. Pero él sigue mirando, afuera, el cielo hinchado, cargado de tormenta, y siente, dentro de sí, rebelión contra la fatalidad. 'Estoy enjaulado. Estoy enjaulado. Y, por lo tanto, no me falta nada, imbéciles. ¡Ah, por piedad, la libertad! ¡Ser un pájaro como los demás pájaros!'".

Pero, ¿qué otras lecturas y que otras vivencias inspiraron la "Cantata"? Spinetta vuelve a expresar que desconoce los factores de la inspiración, mientras se encoge de hombros.

— **Alguna vez te dije que muchas imágenes de la *Cantata* parecen inspiradas en la matanza de Ezeiza, que ocurrió en junio de 1973, en el exacto momento en que vos escribías la canción. Me refiero a cosas puntuales como "en un momento vas a ver que ya es la hora de volver"; el camino y los puentes que bien podrían ser los de la autopista que conduce a Ezeiza, donde se produjeron varios enfrentamientos; "con esta sangre alrededor no sé qué puedo yo mirar". Cuando expuse esta teoría, hace unos tres años, te reíste en mi cara. Ahora vuelvo a la carga...**

— Mirá, la "sangre alrededor" es la sangre de la herida de la oreja de Van Gogh y también la sangre de Heliogábalo cuando lo tiran a las letrinas de la ciudad. Pero probablemente hasta la matanza de Ezeiza haya influido, aunque yo no me dé cuenta — dice y de inmediato recuerda un episodio de aquella época —: Una de las cosas que me quedaron grabadas es cuando me llevaron en cana para averiguación de antecedentes y vi un cadáver en el patio de la comisaría, manando sangre. Un tipo de unos 30 años, tirado boca abajo sin siquiera un manto, con un par de agujeros de bala y, a su alrededor, una especie de lago de sangre. Esas cosas me

marcaron, sin dudas. Con esa sangre allí, ¿qué podía hacer? Yo me veía ahí, en el patio, cagándome de frío, y me preguntaba: "¿qué hago acá, qué pasa?".

Invisible

En septiembre de 1973 un golpe militar encabezado por el general Augusto Pinochet derrocaba y asesinaba al presidente de Chile, el socialista Salvador Allende. Doce días después fallecía el poeta chileno Pablo Neruda. En Argentina era asesinado José Ignacio Rucci, secretario general de la CGT, y acababa de regresar al poder Juan Domingo Perón, quien a los 78 años asumía por tercera vez la presidencia de la nación.

En diciembre estallaba en el nivel mundial la denominada "crisis del petróleo", una vez que los países de la OPEP (Arabia, Irán, Argelia, Libia, Kuwait) decidían doblar el precio del barril de crudo como presión ante la adhesión y el apoyo militar de occidente a Israel. Esta crisis del "oro negro" incidió, entre otras áreas, sobre la industria del disco. Durante dos años (hasta el grupo británico Supertramp se alzó burlón inquiriendo: ¿Crisis, qué crisis?) el acceso de nuevos solistas y grupos musicales al disco se vio limitado.

En Argentina, no obstante, una nueva camada de intérpretes conformaba lo que se conocería luego como el "segundo ciclo del rock nacional" que había comenzado en 1971 tras la separación de Almendra, Manal y Los Gatos. Además del dúo Sui Generis, que integraban Charly García y Nito Mestre, aparecieron varios cantautores como León Gieco o Raúl Porchetto, enrolados en una corriente folk, que en un comienzo llevó el nombre genérico de "acusticazo".

Un día de octubre del '73, mes en el que desapareció el cellista y compositor español Pablo Casals, Luis Alberto Spinetta visitaba al bajista Carlos Alberto "Machi" Rufino con la propuesta de

formar un grupo que se llamaría Invisible. El nombre había sido sugerido por quien será el baterista, Héctor "Pomo" Lorenzo.

En la actualidad Machi sigue tocando con Spinetta, participó en el disco *La, la, la* y en su último álbum *Téster de violencia*, y recuerda con cierta cuota de nostalgia aquel momento en que se fundó Invisible. "En un principio Luis me habló de formar un cuarteto —recuerda—, pero no aparecía el tecladista adecuado así que finalmente decidimos seguir como trío. La propuesta inicial no fue que nosotros lo acompañáramos, sino que Luis quería formar parte de una experiencia colectiva. A tal punto que, fijate bien, Invisible fue la única banda donde él se mimetizó casi por completo con el resto de los integrantes: los temas se firmaban como Invisible, algo que ni siquiera había sucedido en Almendra; el contrato con la grabadora (CBS) lo firmamos entre los tres; Luis rechazaba las notas periodísticas personales y sólo quería que los reportajes fuesen con el grupo."

Tras varias semanas de ensayos en una quinta ubicada en la localidad de General Rodríguez (provincia de Buenos Aires), Invisible debutó "con un concierto casi artesanal en el teatro Astral" —dice Machi— el 23 de noviembre de 1973. De inmediato realizó una serie de conciertos en la misma sala, el 7, 8 y 21 de diciembre. "El dueño del Astral, al ver el éxito de público, nos arregló una gira por la costa atlántica y después del verano del '74 realizamos otras actuaciones en su teatro", dice Machi, una de ellas el 7 de marzo, cuando obsequiaron al público un pequeño ratón de cartón con la letra de "Viejos ratones del tiempo". La canción integraría luego un simple del grupo, que trajo en la contracara el tema "Oso del sueño", no incluido en ningún elepé.

"Ese mismo mes también fuimos a Córdoba", precisa Machi con la ayuda de una libretita donde anotó cuidadosamente cada una de las 187 presentaciones que hiciera el trío durante los

tres años y 25 días transcurridos entre el primer y el último recital. Los dos conciertos de Córdoba fueron comentados en el primer número de la recién aparecida revista *Mordisco*, que dirigía Jorge Pistocchi —amigo personal de Spinetta desde los tiempos de Almendra— y donde escribían varios periodistas que luego se desempeñaron también en el mensual *Expreso Imaginario*. La crítica señalaba que el proyecto de Invisible consistía en "integrar una música cada vez más rica y elaborada a un espectáculo que sume distintos medios creativos: proyecciones de diapositivas, películas y la aparición en escena de personajes insólitos".

Según un comentario aparecido en la revista *Pelo* (Nº 67), la música de Invisible no tenía "connotaciones de grupo rockero o pesado a pesar de que determinados pasajes puedan estar compuestos por estos elementos". La banda se diferenciaba de los típicos "tríos duros" que antes habían poblado el rock vernáculo, como Manal, Vox Dei, las diferentes formaciones de Pappo's Blues, e incluso el propio Pescado Rabioso. "A diferencia de Pescado —aclara Luis— aquí nos planteamos no tocar con distorsión, o usar la distorsión lo menos posible, algo que no era muy usual en ese momento."

Para Machi, "el grupo se nutrió del lirismo de Luis, por un lado, y de la polenta de Pomo y yo, por el otro, que ya veníamos de haber tocado juntos. No hace falta que lo diga, pero se reconoce que el 98% de las canciones de Invisible eran de Luis, pese a que estaban firmadas en conjunto. Aunque hicimos algunos arreglos entre los tres, como en la música de "Perdonado (Niño condenado)", que se grabó en nuestro tercer disco, pero era casi imposible componer en conjunto o tener la misma fluidez creativa que Luis. Yo sentía una gran vergüenza de mostrarle algo escrito por mí. Hoy creo que ese afán de que Invisible se dividiera en tres partes iguales era una idea muy noble de parte de Luis, pero también medio quijotesca."

Irregular

"Lo que está y no se usa nos fulminará". La frase era rotunda y pertenecía al tema "Elementales leches", que junto con el rock "Estado de coma" completaba el primer simple de Invisible, editado en los albores del '74. "Yo creo que el amor, si se siente, aunque no se use, es algo que prodiga. Pero 'Elementales leches' se refería a muchas cosas más", dice hoy Spinetta. "El concepto puede aplicarse al campo que vos quieras: si no usás la vida, la vida te mata; si no usás la fuerza, la fuerza te mata".

Meses después de este simple salió a la venta el primer elepé titulado *Invisible*, y cuya tapa traía una ilustración del holandés M. C. Escher (1899-1972). "Teníamos tanto material musical —recuerda Machi— que incluimos un simple que acompañaba el disco. Dicho simple traía dos canciones: 'La llave del mandala' y 'Lo que nos ocupa es esa abuela, la conciencia que regula el mundo'."

El álbum presentaba cinco canciones y un tema instrumental dedicado a "Elmo Lesto", un muñeco torpe e inoportuno que subía a escena durante los conciertos del trío. "Elmo escenificaba diferentes roles —explica Luis—, todos con gran ironía. Representaba a un juez de fútbol que sacaba unas tarjetas enormes, rojas y amarillas; hacía de boxeador; aparecía con el traje de Superman, pero siempre con su cara de Elmo". En tanto, Machi revela que "durante los primeros conciertos el que se ponía el arnés y hacía de Elmo era el periodista Miguel Grinberg. Después ocupó su lugar otro Miguel, que era un asistente del grupo".

"Tal vez sólo le falte a la grabación ese calor que últimamente el grupo consiguió imprimir a su música, pero esto es casi un detalle sin importancia ante la magnitud de la obra de uno de los grupos más talentosos de este momento", decía la crítica del elepé que publicó la revista *Mordisco*, a la vez que elogiaba algunas canciones como "El

diluvio y la pasajera" o "Azafata del tren fantasma". Entre otros puntos fuertes del álbum se encontraba también el tema "Suspensión", con una letra casi psicodélica y pesados riffs de guitarra.

— **"El diluvio y la pasajera", dijiste alguna vez, está inspiada en lecturas y nociones sobre cultura precolombina.**

— Es como una fantaciencia de los orígenes precolombinos; una hipótesis del grado científico que habían alcanzado los tipos. La letra dice que "desde el cuerpo del volcán ya muerto los indígenas preparan otro rayo láser, para que el diluvio ya jamás los seque". Siempre tuve la sensación de que esas culturas fueron muy sabias y aunque fueron diezmadas y sus tesoros fueron violados, creo que sus secretos permanecen y aún están en actividad.

El año que cursé en Bellas Artes tuve unas lecciones de cultura azteca e inca que me marcaron mucho. Me sentí atraído por el hecho de saber que esas culturas son tan cercanas y de observar que lo único que quedó de ellas, según el concepto de mucha gente, son los 'cabecitas negras'.

— **¿La letra del tema "Azafata del tren fantasma" se refiere a Isabel Perón?**

— ¡No! ¿Por qué? — se sorprende y ríe.

— **Porque vos dijiste más de una vez que veías a Perón como un rey y en la canción aparece un rey. Porque estamos en 1974, ya está López Rega, y la letra dice: "los vasallos vomitan tanta traición". Porque otro verso dice que el rey morirá y la azafata lo va a embalsamar. La azafata, entonces, bien podría ser Isabelita.**

— Claro, siempre pensé que Perón debería haber sido emperador (el rey Perón), pero este tema no tiene nada que ver con todo eso. En realidad yo ya conocía la expresión "azafata del tren fantasma" de antes, como una frase medio cómica, y me divertía tanto que decidí emplearla en una canción.

— **¿Seguro?**

— Seguro — contesta Spinetta con cara de "qué cosas preguntás".

La canción que cierra el primer álbum de Invisible se llama "Irregular".

Allí, Luis vuelve a hablar de la hostilidad de las grandes ciudades.

Aún en el corazón de la urbe
se escucha el clamor de un grito
/de inocencia
No hay nada
ni nadie que comprenda.

Algo de este tema, tal vez la última imagen ("y su vientre rodó entre el tráfico, que es irregular"), guarda cierta relación con el tema "Construcción" de Chico Buarque. Pero lo cierto es que las ciudades ya habían aparecido y volverán a aparecer caracterizadas en otras canciones de Spinetta:

- "Tanta ciudad, tanta sed y tú, un hombre solo" ("A estos hombres tristes", *Almendra*).

- "Esta ciudad sólo muestra el sol en las ventanas" ("La búsqueda de la estrella", *Spinettalandia*).

- "Puedes hallar la jungla entre los edificios" ("Dale gracias", *Spinetta Jade*).

- "La ciudad se come ya tu deseo" ("Cola de mono", *Spinetta Jade*).

- "Tristeza de las planicies, las ciudades cuadrículadas escondiendo sus raíces" ("Alfil, ella no cambia nada", *Privé*).

Dice Spinetta: "Las ciudades son como la sexualidad: algo que se lleva puesto. Evidentemente no todos los hombres son personajes urbanos pero creo que todos buscamos la construcción de esos pedazos de aire. Tenemos que reconocer que las ciudades han estado impertérritamente ahí, se han elevado por encima de nosotros, y nos han tragado un sinnúmero de veces. Lo cierto es que el fenómeno del miedo permanece tras los muros de las ciudades. Nos aglomeramos en edificios que defenderíamos como ghettos o como colmenares, frente a la amenaza del mundo exterior".

— ¿Por qué decís que el tráfico es irregular?

— Siempre me obsesionó el tráfico irregular de los autos, como si fueran pequeñas ciudades que se mueven dentro de una gran urbe inmóvil. También me llama la atención cómo las ciudades

se oponen a los árboles, al cielo y cosas más necesarias; cómo han ido a convertirse en trampas de Los cimientos arquitectónicos de las ciudades contrastan con los fines bólicos del alma, y en la irregularidad del tránsito se refleja esa contención. Creo que si los hombres pudieran mover los edificios, también lo harían.

— Tu relación con las ciudades ha sido cambiante. En algún momento hacia 1982, fuiste a vivir a una casa en Castelar, alejada de ese tránsito y esos edificios estáticos. ¿fue la experiencia?

— Muy buena. Lo que pasa es que mi profesión exige que uno esté en el medio del quilombo y no en un pedacito de tranquilidad. Desde un parque no podés ir a San Martín y era un mambo hacer semejante viaje todos los días. Me quedaba todo el día en el quilombo.

Durazno en flor (de oro)

El segundo álbum de Invisibiliza llama *Durazno sangrando*, fue editado por la CBS (el primero había salido por el sello discográfico) y se presentó en vivo, en el Coliseo de Capital Federal, el viernes 22 de noviembre de 1975.

Durazno sangrando, que es el primer álbum de Machi representa "el punto más oscuro del grupo", es un disco conceptual cuyas letras están casi todas inspiradas en un libro de Carl Gustav Jung y Richard Wilhelm: *El secreto de la flor de oro*. En realidad, como afirma Jung, el libro "proviene de un texto esotérico chino" y ambos autores limitaron a traducirlo y difundirlo en Occidente. "El secreto de la flor de oro" —dice Jung en el prólogo— no es un texto taoísta de yoga chino, sino que es el mismo tiempo un tratado alquímico.

Algunas de las tesis más famosas de Jung, como la teoría de *animus* y *anima*, aparecen en el libro y fueron retomadas por Spinetta para titular dos canciones del disco: "En una lejana playa de animus" y "Encadenado al ánima". La letra de su padre Luis Spinetta y del baterista Pomo.



"El animus ama la vida. El ánima busca la muerte", dice el libro. "El animus es el alma-yang luminosa mientras que el ánima es el alma-yin oscura", precisa después. "El animus mora durante el día en los ojos, durante la noche se aloja en el hígado. Si mora en los ojos, ve; si se aloja en el hígado, sueña. Los sueños son viajes del espíritu a través de los nueve cielos todos y de las nueve tierras todas. Quien empe-ro al despertar está sombrío y deprimido, encadenado a la figura corpórea, está encadenado por el ánima".*

Si bien *El secreto...* incluye varias reproducciones de mandalas y habla de la conciencia, Spinetta asegura que "cuando escribí las canciones 'La llave del mandala' y 'Lo que nos ocupa es esa abuela, la conciencia que regula el mundo' aún no lo había leído. Ya conocía los mandalas de antes, de haber leído otros libros de Jung como *Psicología y religión* o *Los símbolos de la transformación*. Además, varios dibujos de Escher tienen forma de mandala. El mandala es, ante todo, una suerte de iconografía de la naturaleza. Cuando se forman los cristales de sal en un medio helado, se dibujan figuras mandálicas. Pareciera que la organización misma de la naturaleza procede bajo formas mandálicas".

En varios pasajes del libro Jung también se refiere a una "ciudad de jade" donde —dice— "mora el dios del vacío y la vitalidad extremos". Jade es, precisamente, el nombre de otro conjunto que Spinetta lideró entre 1980 y 1985, pero él afirma que "de veras, no recuerdo esa parte del libro".

Las casualidades no terminan allí. "En un momento habla de un durazno, pero te aseguro que la creación de la metáfora del tema 'Durazno sangrando' es independiente de la lectura de este libro", dice Spinetta, va en busca del libro y comienza a leer en voz alta: "Conozco una serie de dibujos mandálicos europeos donde algo así como una simiente vegetal, rodeada por envoltu-

ras —para mí es el carozo del durazno—, nada en agua (...) lo que genera el nacimiento de una gran flor de oro". En la canción, el carozo del durazno canta ("Pues tu cuerpo al fin tiene un alma") y parte en dos el fruto, que cae al río. La letra concluye diciendo que "el durazno partido ya sangrando está bajo el agua".

Entre las imágenes de "Durazno sangrando" aparecen las tres "a" (alma, árbol, alba) que ya habían asomado con insistencia en *Pescado 2* y que a esta altura de la obra de Spinetta ya eran recurrentes, al igual que otros objetos metafóricos como la luz y el sol. Al respecto, Luis declaró alguna vez que "no creo que en mí el sol represente una obsesión. Si lo pudo haber representado para los incas, aunque personalmente opino que su obsesión era el espacio, eran vacuofágicos (...). Para mí el sol es una energía, una religión, y pienso que lo tomo desde ese punto de vista".*

"Pleamar de águilas" y "Dios de adolescencia" parecen, en cambio, las dos canciones menos relacionadas con el libro de Jung y Wilhelm. En la primera quien canta no es Spinetta sino Machi. "Era un tema que Luis tenía desde la primera época del grupo —dice el bajista— y me pidió que lo interpretara yo, quizás porque posee connotaciones y palabras náuticas como barlovento o pleamar, y yo había estado alguna vez en la marina." Spinetta agrega que "en realidad estos términos fueron provistos por Machi para completar la letra".

"Dios de adolescencia", además de la cita sartreana al "ser y la nada", se apoya sobre dos temas ya abordados en otras canciones anteriores. Cuando Spinetta dice "con sus enaguas quiere escapar de la cuna / tan apurada está / que atropella el viento en la avenida" no difiere mucho de la letra de "Bajan" (Artaud), que decía: "No te apures ya más, loco / porque es entonces cuando las horas bajan", ni de "Muchacha (ojos de papel)" donde pedía: "No corras más, tu tiempo es hoy". A la vez, el

* "El secreto de la flor de oro", Paidós, páginas 89, 99 y 100.

* Reportaje de Gabriela Borgna, revista *Caras y Caretas*, diciembre de 1983.

tono que emplea para dirigirse a la adolescente de la canción, un tono casi paternalista, bien podría ser una nueva versión — acaso más poética— de "Nena boba" y también se emparenta con los versos de la "Cantata de puentes amarillos" que recomiendan; "Ya no poses, nena / todo eso es en vano como no dormir".

"Algo de eso hay — dice Luis—, porque vuelve a aparecer un personaje que instruye. Es un punto de vista medio pedagógico que quizás está dirigido a las nuevas camadas de cabezas. Con el tiempo creo que cambié esa actitud y ya no me reservé la idea de inducir a otros a que hagan tal o cual cosa, como si eso les fuese a mejorar en algo la vida."

Pero volviendo a la relación entre el elepé *Durazno sangrando* y *El secreto de la flor de oro*, son pocos los antecedentes de un músico popular haciendo "una cartografía" — como dice Spinetta— inspirada en un libro de ensayos. Mientras que abundan los casos de canciones o discos basados en novelas y obras literarias (como las *Historias de misterio y de fantasía* de Edgar A. Poe, libremente musicalizadas por el grupo británico The Alan Parsons' Project), lo que Spinetta ya había insinuado en *Artaud* y volvería a hacer después, en el grupo Jade, con la obra de Carlos Castaneda, reconoce escasos ejemplos similares.

El propio Spinetta, luego de hurgar en su memoria, sólo encuentra dos paradigmas a cargo del mismo grupo musical, The Police, que tituló un disco según un libro de Arthur Koestler *Fantasma en la máquina* y también se inspiró en Jung, esta vez en la teoría del sincronismo, para su último disco hasta la fecha.

"En realidad — dice al cabo de un rato—, Los Beatles hacían algo similar. Todo lo que consumían lo volcaban después a su música. Por ejemplo, cuando tuvieron experiencias hinduistas no sólo reflejaron la información que habían asimilado, agregando instrumentos como la cítara, sino que también se opusieron a esa información en un tema

como 'Sexy Sadie'. No sé si es muy rockero ese sentir, ese procedimiento. A veces me da la impresión de que el rockero es más un chico con una guitarra eléctrica y un chicle. Creo que, en definitiva, se trata más de una búsqueda poética. Se trata de que, si a uno no le alcanza lo que piensa, lo busca en otro lado y esa nueva información, al reflejarse en uno, provoca una tercera versión: un producto propio. Y creo que la vida tiene esa cuestión, ese mecanismo de impacto y subreacción.

"Lo cierto es que no necesito leer un libro para escribir música. Podría hacer canciones sin necesidad de esto. En realidad siempre hablo de mí, o de mi mundo, que en algún caso quedó conmovido por las cosas que he leído. Pero ojalá tuviera la capacidad para escribir un disco sobre lo que siento frente a la obra de Salvador Dalí, por ejemplo. Lo que pasa es que si me encomiendo esa tarea me siento un pedante. No quiero hacerlo de ese modo, quiero que fluya en mí la necesidad, como cuando sentí que algo de lo que había leído de Carlos Castaneda me invadía la cabeza y no dejaba de pensar en todo lo que esa lectura me había provocado."

1976

En 1976, un nuevo músico se suma a Invisible: se trata del guitarrista Tomás "Tommy" Gubitsch. Con él, por primera vez Spinetta vuelve a integrar una formación instrumental igual a la de Almendra (dos guitarras, bajo y batería), pero hoy no considera que este hecho fuese decisivo en la música ni que influyera para que el tercer disco del grupo, *El jardín de los presentes*, exhibiese tantos pasajes urbanos, casi tangueros.

— Ese "ruido de magia" del que habla una canción de *El jardín de los presentes*, ¿se refiere a Almendra y al "sabor a patio" que hay en varios temas del álbum, como por ejemplo en "El anillo del capitán Beto"?

— Creo que la última etapa de Invisible representa ciertas cosas urbanas, pero sucede que para mí no fue imperioso volver a la magia de Almendra hasta que no estuve de nuevo en Almendra. No quisiera que se pensara todo esto de otro modo; yo no intenté reproducir los efectos de Almendra en otros grupos, aunque algunos momentos de algunos grupos se asemejan bastante. Esto pasó porque Almendra significó mi piedra fundamental y quizás uno busca, de modo inconciente, la visualización de ese objetivo en cada nuevo proyecto. Pero, en definitiva, lo que más reprodujo Invisible de Almendra era su contexto interno, la gran filiación y la armonía que había entre los músicos.

Este equilibrio mencionado por Spinetta pareció quebrarse, no obstante, con la entrada de Tommy Gubitsch. "El entró en un momento en el que las relaciones entre Pomo, Luis y yo no eran *las ideales. No digo que él haya causado la separación del grupo, pero cualquier músico que se uniera a Invisible en ese instante podía producir dos efectos: afianzaba el grupo o lo destruía.* Con Tommy sucedió lo segundo. Pienso que había una gran diferencia de edad entre él y nosotros; él estaba descubriendo un montón de cosas nuevas y debe de haberle resultado muy duro subirse al tren de un grupo exitoso, con una trayectoria de casi tres años. Porque además ingresó con voz y voto, igual que nosotros tres, y algo así confunde a cualquiera", dice Machi.

Spinetta, en tanto, confiesa que "teníamos la intención de seguir tocando bastante más pero una vez que dejamos de ser trío, se rompió el conjunto. Fue algo que quizás no debimos hacer. Recuerdo que a la hora de decidir si incorporábamos a Tommy o no, lo pensamos mucho y estuvimos tan tentados de ponerlo como de no ponerlo".

Spinetta conoció a Tomás, que por entonces tocaba con Rodolfo Mederos, a través de su hermano (Jorge Gubitsch) quien también era guitarrista y es el que aparece en la foto de tapa de *El*

jardín de los presentes. Aunque oficialmente el nuevo miembro de Invisible debutó en agosto de 1976, en el Luna Park, en realidad no fue así. "Queríamos que se fogueara un poco —recuerda Machi— y por eso antes estuvo en dos recitales que dimos en Rosario y Santa Fe, a fines de julio."

Tanto Gubitsch como el tecladista Gustavo Moretto y los bandoneonistas Juan José Mosalini y Rodolfo Mederos (quienes también participaron, como invitados, en algunos temas del elepé), estuvieron presentes en los dos recitales que Invisible ofreció en el Luna Park: el 6 de agosto y el 10 de diciembre, este último en calidad de despedida.

La separación de Invisible se produjo en medio de un pico de fama. "Creo que el grupo podría haber seguido adelante por mucho tiempo más —se lamenta Machi—, y ahora me doy cuenta qué pavo que fui. Pienso que en algún momento estuvimos todos enfrentados con Luis, y me da mucha vergüenza. No nos dábamos cuenta de todas las presiones que él debía soportar al ser quien llevaba el peso creativo y compositivo de la banda."

La cifra de 25 mil personas que el grupo reunió a través de dos recitales en el Luna Park (un año atrás la despedida del dúo Sui Generis había convocado una cantidad similar) fue reflejada, hasta con perplejidad, por revistas alejadas de la "cultura rock", como *Para Ti* o *Gente*. La última, además, incluyó a Luis Alberto Spinetta entre "los personajes del año '76", dudoso galardón si se tiene en cuenta que también integraron la terna, en otros años, José Alfredo Martínez de Hoz, el brigadier Cacciatore o el general Ibérico Saint Jean, nombres que comenzaban a tornarse conocidos desde el golpe militar del 24 de marzo de 1976, cuando el general Jorge R. Videla derrocó al gobierno democrático de la viuda de Perón. "Me dijeron que tenía que ir a *Gente*, a sacarme una foto, y fui. No sé. No lo veo muy diferente a hacer una nota para la revista *Pelo*", dice Spinetta.

— El tema "Las golondrinas de Plaza

de Mayo" concluye diciendo: "si las observas, comprenderás que sólo vuelan en libertad". ¿La letra guarda alguna relación con la dictadura militar, que recién comenzaba?

— No me di cuenta de eso. Es independiente del golpe y del momento político. Lo que pasa es que siempre hay un grito de libertad en alguna de mis letras, así como hay una permanente crítica al abuso del poder.

— ¿Cómo repercutió en vos en ese momento el golpe de estado del '76?

— Debo confesar que en un principio me alegré... yo no podía escuchar más gritar a Isabelita y a López Rega, sentía que estábamos en un oscurantismo absoluto. Pero claro, me alegré sólo por unos meses. Eso se disipó muy rápido cuando amigos míos empezaron a desaparecer. De la alegría pasé directamente al terror.

El jardín de los presentes

El jardín de los presentes, cuyo título fue propuesto a Spinetta por el fotógrafo y ex-integrante del trío Pacífico, Eduardo "Dylan" Martí, fue uno de los álbumes fundamentales del denominado "tercer ciclo" del rock local, que transcurrió entre 1976 y 1982, y se caracterizó por la fusión de ritmos y géneros. En el N° 4 de la revista *Expreso Imaginario*,* Pipo Lernoud escribía:

"En el reportaje que apareció en nuestro primer número, Piazzolla dijo: 'Ahora hay un grupo de muchachos como Binelli, Mosalini, Mederos, Saluzzi... pero a mí me gustaría ver a un chico de 18 años formar un conjunto de música de Buenos Aires progresiva'. (...) En una aparente coincidencia llegó el disco de Gong en el que el grupo, inspirado por el enérgico y volátil Jorge Pinchevsky, se mete en un tango bien canyengue (...). Para la gente que está experimentando en un nuevo sonido no se trata ahora de abandonar el sintetizador y agarrar el fueye, dejar los jeans y ponerse bombachas y espuelas.

* *Expreso Imaginario*, noviembre de 1976.

Se trata, más bien, de asumir la enorme, riquísima, herencia armónica, melódica y rítmica que recibimos en este lado del continente y usarla en sus propias canciones, cada uno como lo sienta y le parezca mejor. Estas nuevas tendencias del rock argentino pueden, con el tiempo y la experiencia, producir un enorme cambio en nuestra música popular".

En el mismo ejemplar de *Expreso Imaginario*, Spinetta se refería en un reportaje a lo que entonces, quizás de modo apresurado, se dio en llamar "el boom del tango-rock":

"Pienso que es un error querer hacer un boom de cada cosa que sucede, es una falta de lucidez (...). En este momento el rock argentino ha agotado experiencias y eso le permite enfrentar otras nuevas. Sin ir más lejos, nuestro grupo integró dos bandoneonistas en una grabación y uno en otra. Queríamos ver cómo incidían en nuestra música. Utilizamos uno como pedal y otro haciendo una frase que después derivaba en un solo. También Moretto, con Alas, hizo un trabajo con tres bandoneones, con partes a tres voces atonal. Esto tiene un aspecto diferente a lo nuestro. Otros ejemplos son 'Tango en segunda' de Sui Generis, y Litto Nebbia, del que he escuchado cosas que son tangueras. Aunque cuando decimos tangueras es porque tenemos que definir las de algunas manera, ya que en realidad pertenecen a una corriente de vanguardia, tanto que muchos tipos del tango no pueden llegar a entender".

Machi dice hoy que "en algún momento todos dijeron: 'Piazzolla apoya al rock'; pero no era tan así", y también recuerda que, tras la disolución de Invisible, el propio Tommy Gubistch pasó a integrar el grupo que acompañaba a Astor Piazzolla. Mientras tanto, Spinetta explica el acercamiento a otros géneros del siguiente modo: "Entonces había un intento general de fusión. Estaba comenzando a difundirse más el jazz-rock y creo que todos estábamos un poco saturados del rock más tradicional y elemental. Para mí fue súper

importante escuchar los primeros discos de la Mahavishnu Orchestra (conjunto del guitarrista inglés John Mc Laughlin). Marcaron un cambio muy grande en mi música y todo lo anterior, como Led Zeppelin y otros grupos, empezó a quedar de lado”.

La influencia de Mc Laughlin recién se tornaría evidente en la música de Spinetta al año siguiente, 1977, y dejó huellas muy claras, especialmente en los temas instrumentales, aún hasta principios de la década del ochenta. En cuanto al fervor tanguero de *El jardín de los presentes* (“un disco muy localista, que tiene que ver con la realidad argentina”), sólo reaparecerá durante la reunión de Almendra y, más aún, en el disco *Bajo Belgrano* (1983) de Spinetta Jade. Pero, ¿por qué se aplacó en su momento? “Creo que me jodió mucho que alguna gente identificara eso con el hallazgo de las raíces de la música nacional y otros conceptos por el estilo que no me interesan —responde Luis—. ‘Las golondrinas de Plaza de Mayo’, ‘El anillo del capitán Beto’ eran temas verdaderos, pero la repercusión que tenían no me parecía muy verdadera. Por otro lado, yo no me bancaba a Arco Iris y su propuesta fascista. Odiaba toda esa mano de incorporación de instrumentos autóctonos a la fuerza, a propósito. Cuando me di cuenta de que la gente metía todo en una misma bolsa, me puse mal”.

Los temores de Spinetta con respecto a cómo y en qué contexto se decodificaba su propuesta bien podían tener que ver con el hecho de que, como nunca desde el primer elepé de Almendra, *El jardín de los presentes* obtuvo un éxito masivo inmediato y asomó de entrada como un álbum clásico, plagado de canciones con una belleza inusitada. Si todo disco de Spinetta siempre atesora al menos una canción hermosa, en el caso de *El jardín...* casi todos los temas se acercan a la perfección. Sobre algunos de ellos Luis dice:

Los libros de la buena memoria: “Siempre me pareció un tema que podía sobrepasar el tiempo. Aunque la

letra habla del alcohol (‘licor, no vuelvas más’; ‘el vino entibia sueños / al jadear desde su boca de verdeado dulzor’), es una cosa totalmente imaginaria. Por ahí con la palabra licor estoy simbolizando otro tipo de vicios, pero el alcohol nunca fue una de mis mayores aficiones. La letra está llena de imágenes somnolientas: son las imágenes de quien espera para el amor, ‘como un ciego frente al mar’, porque la ceguera también es la de quien aguarda. El vino y el licor están ligados a las canciones de amores imposibles (eso de ‘tomo y olvido’ o ‘tomo y espero’), y frases como ‘qué sombra extraña te ocultó de mi guiño’ aluden a recuerdos de los amores idos. Hay toda una simbología del amor en esta canción: las luces rojas y verdes que menciono en otro verso se refieren, obviamente, a lo permitido y a lo negado. El tema concluye diciendo ‘No es necesario más, ya se ven los tigres en la lluvia’. En realidad son tigres en la nieve, es una imagen inspirada en *El secreto de la flor de oro*, una visión que aparece si se llega a un punto determinado de la meditación”.

Perdonado (Niño condenado): “Es la temática de ‘Hermano perro’ llevada a Invisible. Mirando una perrita que tenía en casa, y que se llamaba Amapola, sentí que era casi un ser humano pero que ciertos designios la habían condenado a ser un can. Allí nació la idea de un niño condenado a ser perro por el diablo de febrero, pero a la vez perdonado. Perdonado de la angustia existencial de ser un humano o de ser un niño que pide limosna bajo la lluvia”.

200 años (Una parola):

— Esta canción tiene que ver con Abertondo —dice Luis.

— ¿Quién?

— Abertondo (ríe), un nadador argentino que hacía records de permanencia en el agua e intentó, según creo, cruzar a nado el Canal de la Mancha. La canción tiene que ver con esas imágenes heroicas.

— Yo pensé que, al llamarse “una parola”, hablaba de la inmigración, de

los antepasados italianos que cruzaron la mar.

— No, no tiene nada que ver con eso. La frase dice “doscientos años ¿de qué sirvió haber cruzado a nado la mar?”. Se refiere a las impotencias y las injusticias de la vida. Es como aquella expresión popular “¿para esto me operé?”. Siento que todas las acciones ciclópeas o quijotescas van a parar al tacho, a conclusiones como: “¿de qué sirvió?” o “¿para esto me operé?”.

— ¿Algo más?

— Sí. Cuando después dice “Una palabra, dame una palabra” se engancha con la letra de “Que ves el cielo”: “No importa tu nombre si me puedes contestar”. Es un pedido (“dame una palabra, dame la brisa”) que quiere decir: dame las realidades más ligadas a la naturaleza, dame una comunicación fértil. No quiero ninguna acción ciclópea más que ese entendimiento, que esa contemplación de la vida.

El anillo del capitán Beto: “La idea de este tema difiere de ‘Gabinetes espaciales’ porque yo estoy usando el viaje de un astronauta argentino, del barrio de Haedo, para hablar de otras cosas: de que si nosotros pudiéramos volar tan alto que ya no quedara nada del mundo que nos llevó a volar, entonces el viaje ya no interesaría. Beto, por más que tenga en su cabina todos los poderes, no puede luchar contra la soledad de saberse ya sin regreso al mundo. El tipo añora la basura, las estampitas, el café, las cosas más vulgares, porque las requiere para identificarse. Es que el viaje no se había proyectado hacia el futuro sino que planteaba la necesidad de ir a buscar a dónde pertenecemos. Y el anillo es aquello que lo salva, porque lo liga al nacimiento de las cosas”, dice Luis. La idea central tiene que ver con *El engranaje* y *La suerte está echada* de Jean Paul Sartre (“en realidad, no sé con cuál de las dos”, admite) y la canción se convirtió de inmediato en la más popular de Invisible, junto a “Durazno sangrando”, “porque tiene elementos del barrio — cree Spinetta—, porque usaba la pala-

bra Beto y lo confundían con el Beto Alonso, porque después digo River y Carlitos”.

Ambas canciones (“Durazno...” y “El anillo...”) también comparten otra característica. Si en varias letras Spinetta habla en segunda o en tercera persona, si en otras como “Hermano perro” o “Postcrucifixión” lo hace en primera persona, dentro de la piel de esos personajes, aquí alterna por primera vez la tercera y la primera. De este modo los temas presentan una forma más teatralizada, en especial “El anillo del capitán Beto”, donde se narra la historia del astronauta pero llegado el momento el protagonista reflexiona en voz alta: “...dónde están los camiones de basura, mi vieja y el café...”. Este recurso estilístico no fue vuelto a usar, hasta el presente, por Spinetta, con la sola excepción de los temas “La aventura de la abeja reina”, que también data de 1976 (aunque fue grabado seis años después, en el elepé *Kamikaze*), y de “Jabalíes conejines”, incluido en el álbum doble *La, la, la*.

Ruido de magia

“Espectador: Luis Alberto, ¡movete más, saltá! ¡Antes te movías mejor!

Spinetta (desde el escenario): Claro, pero a medida que va surgiendo la madurez y la profundidad en la música que hago junto a Invisible creo que tenemos la necesidad de mandar un mensaje más serio, porque no es cuestión de moverme y moverme como si tuviera hormigas en el culo.” (Recital de Invisible en el Astral, 7/3/74)

“— ¿Hasta dónde querés crecer?

— Quiero crecer hasta que mi alma siga viajando. Quiero crecer para que mi viaje no se corte, no quede en el vacío. Quiero conocer a Dios. Quiero hacer mi música para el espacio, para los planetas. Me resisto a pensar que tengo que cumplir una misión para los hombres y chau. Quiero cumplir una misión para el cosmos, en resumidas cuentas.

— ¿Para vos el cosmos y Dios son la misma cosa?

— No. Dios me da una sensación de enormidad mayor que la del cosmos. Yo a Dios lo puedo ver de muchas maneras; tal vez un día pueda tener una imagen única de él. Lo importante es que no sea un Dios que me asfixie.

— ¿Hay diferencias entre Dios y el amor?

— No. Son la misma cosa”.

(Reportaje de la revista *Pelo*, 1977)

“Este concierto se lo dedicamos a todos los marginados y alienados del mundo, porque cada vez se comprueba más que, en el futuro, serán ellos los que van a regir la razón humana”.

(Invisible, en Canal 11, el 2/1/76)

Banda Spinetta

Ha llegado el momento de hablar de la Banda Spinetta y del disco *A 18' del sol*, grabado en 1977, y el protagonista de este libro se entusiasma como no lo había hecho hasta ahora. “Esa fue la mejor grabación que hice en mi vida — dice—. Yo estaba muy entusiasmado y excitado, había un cope tan grande que todo salió con una gran fluidez. Grabamos de primera toma temas muy difíciles como ‘Telgopor’ o ‘La eternidad imaginaria’, sin usar metrónomo.”

En el álbum participaron, entre otros, el tecladista Diego Rapoport, el bajista Machi y el baterista Osvaldo López. Pero la célula madre del proyecto fue Spinetta-Rapoport. “Me lo presentó Gustavo Moretto. Fue un encuentro muy groso: Diego recién llegaba de Europa, no conocía nada de rock nacional, había escuchado hablar de Almendra o Manal pero en esa época él tocaba sólo jazz y admiraba a Bill Evans. Fue el encuentro entre dos mundos cercanos pero desconocidos.”

“El resultado — sigue diciendo Spinetta— fue un cambio radical: *A 18' del sol* es un disco medio jazzero. Fue como quitarse la campera de cuero negro y ponerse los jeans. Aunque en

cierta forma yo nunca tuve puesta la campera rockera todo el tiempo, nunca tuve el punto de vista ‘rockabilly’ sino que soy de la generación post-Beatles.

“Salvando las distancias, ese disco fue para mí como *El sueño de las tortugas azules* para Sting. Dejé lo anterior, conocí un tecladista jazzero — cuando siempre me había rodeado de guitarristas rockeros— e incorporé una temática inédita. Me olvidé de los ritmos cuadrados o del beat bien acentuado y entré en otra historia. Inclusive al principio tocamos sólo Rapoport y yo, sin base, y recién luego entró Machi, pero seguía faltando un baterista. Llegué a usar el micro-moog como máquina de ritmos y la gente me miraba con la boca abierta, como si fuese un marciano.

“De todos modos, creo que los movimientos tienen lógica y que ya en el tema ‘Alarma entre los ángeles’ (del disco *El jardín de los presentes*) se atisba la mano jazzera que se venía en mí. Lo que tomé del jazz, a la vez, era lo más popular en ese momento: Mc Laughlin, Herbie Hancock, Billy Cobham, etc. A mí siempre me gustó Al Jarreau, por ejemplo, pero nunca me impactó tanto como cuando empezó a hacer discos pop. Mi mundo siempre fue el pop y yo tomo todo lo que se acerca a mi mundo, no importa de dónde venga”.

Gran parte del repertorio que estrenó Spinetta durante el '77 era instrumental, e incluso ofrecía temas de otros autores. Machi recuerda que, ya como trío, Rapoport, Luis y él realizaron un par de actuaciones en Capital y otra en Tucumán. “Allí se dio una cosa muy curiosa. Fue la primera vez y probablemente la última (se ríe) que Luis tocó en vivo los temas que interpretábamos informalmente en los ensayos. Hicimos composiciones de Herbie Hancock y cosas por el estilo; eso motivó críticas despiadadas porque mucha gente no se bancó que él apareciera haciendo jazz.”

“Debe haber sido muy sorpresivo para el público —reconoce Luis—. Ellos ya habían sentido el cambio cuando

desarmé Pescado Rabioso y empecé con Invisible, aunque allí al menos conservaba el estilo y una formación similar. Aquí no."

Pero otro factor que había provocado los grandes cambios fue el nacimiento de su primer hijo, Dante, el 9 de diciembre del '76; es decir, un día antes del recital despedida de Invisible. "La ternura de mi hijo me permitió volver a cantarle a una flor: 'Hermosa y dulce flor de la mañana / ¿Ya tu corola se despertó?'. Y cantar 'Toda la vida tiene música hoy' a pesar de que yo sabía que en el país estaban pasando atrocidades muy grandes, pero no quería ceder, quería seguir."*

"No existía en mis canciones anteriores algo así: un lirismo por el lirismo mismo", dice. "También sucede que a través del jazz aprendí nuevos acordes y esas nuevas series de acordes, esas cadencias me llevaron a escribir letras distintas. Empecé a reparar más en mí mismo, en mi propia naturaleza, en mi hijo". Ese momento de gran sensibilidad e introspección, y la insistencia de los músicos ("sobre todo Rapoport, que me decía: 'hacé un tema solo con la guitarra acústica'"), provocaron que Luis decidiera desempolvar una pieza de la ópera inédita de Almendra. Se trató de la "Canción para los días de la vida", único tema no compuesto especialmente para el disco.

La canción fue muy bien recibida por el público, que de las diversas facetas de Spinetta siempre ha escogido la más expresiva. La letra dice:

Tengo que aprender a volar
entre tanta gente de pie
Cuidan de mis alas unos gnomos de lata
que de noche nunca ríen

Este día es algo de sal
Me dejó vibrando al nacer
Pesa y es liviano como un hilo sin nombre
suena un poco a mi guitarra,

y está a la altura de los picos poéticos

* Reportaje de Pipo Lernoud en la revista *Cantarock* N° 2.

de Almendra, *Artaud* e Invisible, además de recuperar la tradición de las canciones "spinettianas" pobladas de imágenes pero con muy pocos adjetivos. "Recuerdo que Miguel Abuelo, hijo del cielo, leyó la letra en Arribeños, hacia 1969, y me dijo: '¡tiene mucha verdulería!'" cuenta Luis.

El secreto de Spinetta, desde un comienzo, ha consistido en describir o calificar con metáforas y comparaciones, con adverbios o aún con sustantivos, como en el caso de "tus pies hoy nacieron viento" ("A estos hombres tristes") o del viento que sopla "con su boca marfil" ("El diluvio y la pasajera"). Aquí, Spinetta canta "este día es algo de sal", dice que el duende "tiene un corazón de mantel y batón", y apenas esgrime dos o tres adjetivos en toda la letra, igual que en los temas del primer disco de Almendra.

Además de las dos composiciones instrumentales de *A 18' del sol* ("Telgopor" y, precisamente, "A dieciocho minutos del sol"), otro de los temas que capturaba la atención era "Viejas mascarillas", entre varias causas por su extraña letra: "Vengan a ver / viejas mascarillas de la isla de Haití". La canción "habla de los vestigios de las pasiones que encerraron viejas culturas, de los hombres y mujeres que se amaron bajo esos velos del pasado de los cuales sólo sobrevivieron las estatuillas o las máscaras. La lava y la piedra se encargaron de disolver esas esculturas y con ellas se perdieron millones de momentos inconfesables".

El título del álbum se refiere a la distancia entre el sol y la tierra y había sido sugerido a Luis por Ricardo Miró, un matemático amigo y ex-compañero de secundario. Sin embargo, Miró cometió un error en los cálculos. "En rigor de verdad, este álbum y el tema que le da nombre deberían haberse llamado *A 8 minutos, 18 segundos del sol*. Lo cierto es que la fascinación de *A 18 minutos del sol* pudo más que la ciencia, en este caso", precisó Spinetta en un bellissimo texto incluido en el sobre interno del disco.

El proyecto de la Banda Spinetta había nacido en el verano de 1977, durante unos recitales que Luis ofreció en Mar del Plata junto a Rapoport, Marcelo Vidal (bajo) y su hermano Gustavo en batería. Luego, el 3 de junio, participó de un festival llamado Encuentro, junto a Mederos, Nebbia, Antonio Agri y Domingo Cura. Allí actuó sólo con una guitarra acústica y al final ofreció, con los otros músicos, un par de temas inéditos como "Peces blancos".

Tras la salida de *A 18' del sol*, la crítica fue bastante dura ("tan dura como los tímpanos de los críticos") y las actuaciones de la Banda Spinetta se fueron sucediendo a la par que se introducían modificaciones en la formación instrumental. En agosto del '77 Luis llenó cuatro veces el teatro Coliseo, acompañado por López, Machi, el tecladista Santiago Giacobbe y el saxofonista Bernardo Baraj. El año siguiente, durante tres meses, todos los lunes de abril, mayo y junio, llevó a cabo un ciclo en el Astral, bajo el título de "Los espacios amados". Allí estuvieron Baraj, el tecladista Eduardo Zvetelman, el baterista Luis Cerávolo y el bajista Ricardo Sanz.

Por entonces la editora Tres Tiempos dio a conocer su primer y único libro de poesía: *Guitarra negra*, con trabajos recopilados desde los tiempos del disco *Artaud*. Algunos poemas aluden a quince monos que irrumpen y comienzan a disparar a quemarropa, o a dieciseis muelas arrancadas de la boca y "abandonadas allí por la ridiculez". Dice Spinetta que "cierta violencia interna se destapó en mí al escribir esos textos. El otro día alguien me dijo que *Guitarra negra* parece un trabajo de taller literario y que es muy flojo. Por ahí coincido un poco con eso, aunque hay algunos poemas que me gustan". ¿Harias hoy otro libro similar? "¡Si! Tengo una carpeta que desborda de textos y poesías."

En noviembre de 1978, Spinetta se presentó junto al grupo MIA, donde asomaba el talento del pianista Lito Vitale, y estrenó un tema compuesto

junto a Eduardo Martí especialmente para esa agrupación: "De tu alma", que luego grabaría en el álbum *Kamikaze* bajo el título "Quedándote o yéndote". Ese mismo mes, con la misma formación del Teatro Astral y la participación especial de Gustavo Moretto (trompeta), la Banda inauguró para el rock el flamante estadio de Obras Sanitarias, que durante los últimos años de la dictadura sería el escenario central de los más importantes recitales.

El repertorio que presentó la Banda durante el '78 incluía numerosos temas que quedaron sin grabar: "Tanino", "El turquito", "Estrella gris", "Tríptico del eterno verdor", "Los espacios amados", "Covadonga" y "Bahiana split", muchos de ellos instrumentales. "Tenía material para hacer un disco, que se iba a llamar *Los espacios amados*, pero la grabación se postergó porque estaba concretándose la realización de mi disco en los Estados Unidos, por intermedio de Guillermo Vilas", dice Spinetta a la vez que se incorpora y va a buscar una grabación en vivo e inédita de la Banda. Con la música sonando a sus espaldas reflexiona: "En algún momento yo me divertí mucho tocando esto. No fue una postura intelectual, sino un lapso de gran placer. Luego me di cuenta de que el jazz, y sobre todo la música instrumental, me distanció del público de Pescado e Invisible".

Spinetta goes to Hollywood

Only love can sustain se llama el disco que Luis grabó en los Estados Unidos y cuyo resultado final no lo satisface. "Yo hubiera pretendido algo menos ampuloso y espectacular; y más Spinetta", dice sobre el aspecto musical; sin embargo, el título del álbum (*Sólo el amor puede sostener*) es más Spinetta que ninguno, y en esa frase se resume uno de los ejes principales de su obra.

Tras partir desde Ezeiza el sábado 28 de julio de 1979, Spinetta llegó a Nueva York donde grabó "Ilumina mis



ojos" y "Sólo el amor puede sostener", dos canciones con arreglos de Torrie Zito, "un tipo muy capo que trabajó durante más de quince años junto a Tony Bennett y también hizo los arreglos del disco *Imagine* de John Lennon". Las sesiones de grabación se extendieron hasta fines de agosto, también se llevaron a cabo algunas tomas en la ciudad de Los Angeles. Al finalizar, Luis regresó para tocar en Obras, como invitado, junto a Jan Hammer.

En el álbum participaron músicos reconocidos como el bajista Abe Laboriel, el baterista Terry Bozzio o los percussionistas Paulinho da Costa y Alex Acuña. "La orquesta estaba compuesta por una base de sesenta músicos y la producción insumió cien mil dólares, que son muchos acá y en cualquier parte".* Los contactos fueron suministrados por el tenista Guillermo Vilas, quien en más de una ocasión había declarado en público su admiración por la música de Spinetta.

Vilas y Spinetta llegaron a ser amigos. Fueron reporteados a dúo en el primer número de la revista *Expreso Imaginario*, luego el tenista escribió una carta a esa misma publicación donde decía que "un músico como Spinetta es un lujo para Argentina", y más adelante, ya con la Banda, Spinetta musicalizó un poema de Vilas titulado "Tu destino es el de morir de amor", algo atípico para alguien que siempre escribió sus propias letras y partió de la música para luego adosarle los versos.

"Siempre parto de la música y cuando procedo al revés veo que el resultado no es el mismo — dice—. Lo bueno es que es muy excitante trabajar a pedido de la letra; te condiciona los elementos musicales de una manera diferente y necesitás apelar a otros recursos. Voy a volver a hacerlo ahora que tengo una poesía dedicada a Olmedo, que pienso poner en un próximo disco."

Only love can sustain incluyó una canción firmada entre Spinetta y Vilas,

* Reportaje en la revista de *La Nación*, 2 de diciembre de 1979.

"Niños de las campañas" ("Children of the bells"), cuya letra fue escrita a medias, y también un tema de Gino Vanelli ("Presagios de amor") y otro de Tom Pierson y H. Payne ("A quién culpar"). La concreción del proyecto se demoró casi tres años y ése fue también el lapso que duró la amistad entre Vilas y Luis, que se vio resquebrajada al finalizar esta historia.

— Debo reconocer que Guillermo hizo posible el disco — dice Spinetta—, pero creo que ejerció cierta influencia en el productor para volcar parte de sus ideas, sin pensar que algunas de esas ideas no eran las indicadas para manejar mi material.

— ¿Cuál había sido la idea inicial?

— Se había hablado de otra cosa en un principio: que yo hiciera un disco allá de una manera más suelta y barata, valga la palabra. Pero terminé firmando un contrato de cinco años con la CBS norteamericana y grabé un disco de distribución mundial y no sé qué historia. Cuando me quise acordar estaba firmando un contrato de cincuenta carillas.

— ¿Y qué pasó con ese contrato?

— Lo rescindi. Y ellos aceptaron porque habían hecho un mal negocio, pero me ofrecieron seguir en la Warner Brothers con Tom Pearson como productor musical. Yo me negué. Estaba muy rayado con el resultado final, pero bueno... si existe *Spinettalandia* y sus amigos, el disco del caos, como contrapartida existe el otro 'disco negro', el norteamericano, que es absolutamente hiperorganizado. Son dos extremos.

— ¿Los temas de *Only love...* fueron escritos originalmente en castellano y después traducidos al inglés?

— No, los hice directamente en inglés. Inclusive hice más canciones en inglés, que quedaron sin grabar: "Keep on pushing straight ahead", "Angels' angels" y "Springtime in my jail", algo así como "Primavera en mi cárcel". Quedaron grabadas en un demo que hice acá, antes de viajar. También grabé otro demo con Gustavo Bazterrica y Lito Vitale; los yanquis lo escucharon y les

gustó mucho Bazterrica, por eso es que aparece tocando en el disco. Yo suponía que también se iban a fascinar con Vitale...

— **¿En algún momento pensaste en editar acá el mismo disco, pero regrabando la parte vocal y cantando en castellano?**

— No, porque no tenía sentido. Si había rechazado el contrato y el disco había recibido pésimas críticas y ni a mí me gustaba, ¿para qué hacerlo? Además, ese disco fue un poco el final de mi relación con Vilas, porque Guillermo también pretendía que yo musicalizara y cantara sus poesías en castellano, y ése no era el acuerdo que habíamos establecido. Sólo habíamos hablado de su participación en el material cantado en inglés, debido a sus conocimientos del idioma y de poesía inglesa. Pero a mí no me gustaban los poemas que él aspiraba a que yo musicalizara.

— **En el disco hay un interludio instrumental titulado "Jade". Por lo visto, esa palabra ya rondaba en tu cabeza.**

— Sí, y también rondaba la idea del grupo Jade. No quería abandonar el proyecto jazzero que había empezado en *A 18' del sol*.

— **¿En el viaje a Estados Unidos aprovechaste para verte con Edelmiro Molinari y ajustar los detalles del regreso a Almendra?**

— Sí, en realidad hice dos viajes. El primero en el '78 para firmar el contrato, y el segundo para grabar. Allí lo visité a Edelmiro en Los Angeles. Por entonces, alguna gente ya sabía que preparábamos el retorno.

— **Se me ocurre que lo de Almendra fue para vos, en ese momento, un cable a tierra más que imperativo. Fue como volver de Hollywood al barrio...**

— ¡Totalmente!

Almendra otra vez

"El regreso de Almendra se venía barajando desde fines de 1977", dice Spinetta. "Una vez que Emilio y yo volvimos de España —agrega Rodolfo García—, las ganas de armar de nuevo el

cuarteto aumentaron. Cuando Edelmiro venía al país para visitar a su vieja, nos juntábamos. Una vez conseguimos una quinta que tenía el viejo de Emilio, cargamos los equipos, y nos pusimos a zapar mientras hacíamos un asado. La idea de volver a tocar estaba rondando pero siempre había algún prejuicio de qué diría el público y la prensa, o de que creyeran que había una especulación. Hubo veces que nos juntábamos a cenar para hablar del tema y al rato lo descartábamos. Decíamos: 'no tiene sentido', 'lo vamos a hacer culposamente y va a salir una cagada'. Creo que Luis era el más entusiasmado con la idea, pese a que la gente pueda pensar que, al contrario, tuvimos que convencerlo."

"Estando en España con Aquelarre —recuerda Del Guercio— hablé muchas veces por teléfono con Luis. Una vez, ya a punto de regresar, él me dijo que quería que volviésemos a tocar juntos. A mí me entusiasmaba la idea pero sentía que se necesitaba una decantación, un proceso —en mí, al menos— de curación de algunas 'heridas' y de rescate de las cosas más positivas de nuestra relación humana."

"Un día, a mediados de 1979, Luis me llamó por teléfono —cuenta Rodolfo— y me dijo: 'Loco, tenemos que hacer lo de Almendra'. Allí me contó que Alberto Ohanian, que entonces era su manager y apoderado, había fantaseado con el retorno y que, cuando le transmitió la idea, ambos se habían dado una manija enorme. Esa fue la primera vez que yo también me entusiasmé con el proyecto porque, además, Ohanian proponía hacerlo bien, con una estructura y una organización a la altura de las circunstancias."

García también recuerda que en diciembre de 1978, durante un recital de la Banda Spinetta en el Teatro Avenida, Almendra ("o mejor dicho tres cuartos del grupo") había protagonizado un improvisado regreso. "Fue una casualidad. Luis estaba ofreciendo su recital y se cortó la luz. Entonces se puso a tocar a oscuras, con la guitarra

acústica, un par de temas viejos, y de pronto dijo en voz alta: 'Rodolfo, si estás ahí vení'. Bueno, yo estaba entre el público y a tientas llegué hasta el escenario, donde descubrí una sombra que era Emilio. Los tres juntos, entonces, cantamos 'Muchacha (ojos de papel)' y cuando llegamos al estribillo, justo ahí, se volvieron a encender las luces y la gente nos descubrió sobre el escenario. Fue como si estuviese preparado... o más aún, porque un efecto así no sale ni a propósito."

Para cuando se confirmó el retorno oficial de Almendra, Spinetta acababa de regresar de su experiencia en los Estados Unidos; Emilio del Guercio estaba trabajando con la Eléctrica Rioplatense; Rodolfo García integraba Tantor; Edelmiro Molinari llevaba ya cinco años de residencia en Los Angeles. La concreción de este proyecto, que años atrás parecía imposible, se llevó a cabo en pocos meses y la cronología de los hechos es la siguiente:

Agosto de 1979: La revista *Expreso Imaginario* anuncia "¡Ultimo momento! Para fin de año recital de Almendra".

Septiembre: "Almendra nació y difundió su arte en un terreno tan fan-goso como el de hoy... El actual es un estado depresivo... Deberíamos hoy, a más de 10 años de aquellos comienzos, recorrer todo lo hecho, rescatar esa esencia y continuar el viaje. El de nuestra identidad", decía la revista *Mordisco*, festejando la noticia.

Octubre: Comienzan los ensayos en una quinta de Bella Vista.

27 de noviembre: Conferencia de prensa en el Club Alemán. El actor Robertino Granados oficia de anfitrión.

2 de diciembre: En la revista de *Clarín*, Spinetta dice: "Cuando toquemos 'Muchacha' el estadio se va a rajarse por la mitad. No... claro que no lo voy a cantar igual. Lo haré con la emoción que siento ahora por ese tema. Pero eso sí: tocaremos con la misma energía, la misma polenta de hace diez años, y con algo nuevo que hemos adquirido: profesionalismo".

7, 8 y 9 de diciembre: 31 mil perso-

nas presencian los seis recitales (dos funciones cada día) de Almendra en Obras. Se graba un disco en vivo, con la participación del técnico Carlos Piriz. Se filma un video, pero la baja calidad de las imágenes obliga a sacrificar el material.

9 de diciembre: "¿Qué otro músico o grupo argentino posee esta capacidad para congregarse tanta gente?", pregunta Miguel Grinberg desde el diario *La Opinión*, y luego añade: "No obstante, tres semanas atrás un canal porteño de televisión vetó a Spinetta (también a Charly García y a Raúl Porchetto) ante la propuesta de integrar un panel con el músico norteamericano Billy Preston, argumentando que no son representativos de la juventud argentina".

12 de diciembre: "Cuando le propuse la idea a Spinetta, hace unos cinco meses, pensé que sería rechazada. Pero él se interesó y se conectó con los restantes miembros del grupo. A las 48 horas, la reunión ya era un hecho", declara Alberto Ohanian a la revista *La Semana*, que le dedica a los recitales en Obras una inusitada cobertura de dos páginas.

23 de diciembre: Almendra se presenta en el Club Andes Talleres de Mendoza.

29 de diciembre y 6 de enero de 1980: Ofrecen dos recitales en el Lawn Tennis Club de Buenos Aires, escenario donde jamás se había realizado un espectáculo musical.

4 de enero: Durante un recital en La Plata, al que concurren unas 1550 personas, la policía arresta de modo arbitrario a 197 espectadores, "ante la sospecha de que se trataba de drogadictos" según el diario ultraconservador *La Nueva Provincia* de Bahía Blanca. Un par de días después el matutino *The Buenos Aires Herald* publica una columna editorial titulada "Caza legal", donde dice: "En ocasiones, los voceros policiales advirtieron a la población que los terroristas de izquierda generalmente se visten con un estilo sobrio y cortan sus cabellos para no llamar la atención.

Si basándose en estos datos la policía adquiriera el hábito de arrestar hombres a la salida de teatros y oficinas, para luego demorarlos en la cárcel durante una noche a fin de averiguar sus antecedentes, la protesta pública sería enorme y pronto pondría fin a estos procedimientos... Pero cuando la policía trata de esta manera a los aficionados al rock, difícilmente alguien se moleste en mover un dedo... Además, es bastante frecuente que los jóvenes que tienen pelo largo y ropa poco convencional sufran extensos interrogatorios o períodos en la cárcel por el único delito de caminar por la calle".

12 de enero: Almendra viaja a Uruguay y toca en el Cantegrill de Punta del Este.

18 de enero: Recital de despedida en el estadio mundialista de Mar del Plata. "Pensábamos que el proyecto iba a ser más corto. En principio nos reunimos para hacer cuatro conciertos en Obras y nada más. Luego vinieron las demás, los conciertos en el interior", declara Rodolfo García al diario *La Capital* de Mar del Plata.

Obras públicas

Las seis actuaciones en Obras marcaron el regreso de los grandes recitales y cerraron un ciclo de baja concurrencia a los espectáculos de rock, que había comenzado en 1977 tras la multitudinaria despedida de Invisible en el Luna Park. Ahora, era Spinetta otra vez quien además de Serú Girán (el flamante grupo de Charly García, David Lebón, Pedro Aznar y Oscar Moro), devolvía al rock su real poder de convocatoria. Fue entonces que "en los últimos años de la dictadura militar (1980-1983) se movilizaban anualmente alrededor del rock nacional más de medio millón de jóvenes. Recitales que concitaron cerca de 60 mil personas (Serú Girán en la Rural, diciembre 1980; Solidaridad Latinoamericana, mayo 1982) fueron sólo picos de un fenómeno

que congregó a más de 80 mil jóvenes por mes".*

Lo de Almendra, en su momento, superó todas las previsiones. Rodolfo García recuerda que "otros productores le decían a Ohanian que iba a ser un fracaso porque la gente que nos había visto diez años antes ya estaba fuera de mercado; los más optimistas hicieron un cálculo máximo de once mil espectadores. Creo que ni el pronóstico nuestro llegaba a la mitad de la cifra que finalmente reunimos".

En tanto, Spinetta hoy no evalúa con igual fervor el resultado artístico. "El regreso de Almendra fue hermoso aunque hubo un inconveniente. Yo no quería que fuese sólo algo nostálgico, me preocupaba mucho que se compensara con material nuevo todo el *revival* del grupo, pero siento que a la gente los temas nuevos le entraron por una oreja y le salieron por la otra. Tuve por un momento la misma sensación que en 1970, cuando tocamos en el Velódromo 'Las cúpulas', 'Parvas' y otras canciones del segundo disco, y el público nos miraba como enrarecido. Es como si el primer disco hubiese marcado todo a fuego. Ufff... siento que ese disco pesa tanto".

Pero una lectura de las letras de los temas nuevos (en especial de "Vamos a ajustar las cuentas al cielo" e "Hilando fino") revela que también fue difícil para los integrantes del grupo eludir el hechizo del álbum *Almendra I*. Algunos versos de esas dos composiciones, ambas de Spinetta, remitían a canciones anteriores. "Hoy la libertad no suena distante / el domingo azul está enamorado de vos / Vive el color / no importa si es verdor o lluvia" ("Hilando fino") aludía a "A estos hombres tristes", mientras que "Ya lo sé, la que estaba en la ventana se durmió al fin / Por favor, despiértela que tiene que amarme" ("Vamos a ajustar las cuentas al cielo") hacía lo propio con "Ana no duerme" y también volvía a emparentar el verbo

* "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil", Pablo Vila. Artículo incluido en el libro *Los nuevos movimientos sociales*, Centro Editor de América Latina

"despertar" con el amor, igual que en diversas composiciones de Spinetta como "Cantata de puentes amarillos" ("yo te amo tanto / que no puedo despertarme sin amar") o "Despiértate nena".

Respecto del otro tema que Spinetta estrenó en Obras, "Jaguar herido", conocido al principio como "El jaguar", el autor dice que "lo compuse en Estados Unidos, a diferencia de los otros que los escribí ya de regreso" y es una alegoría de la represión militar. Al igual que en otras canciones más o menos contemporáneas como "Tema de los mosquitos" (León Gieco) o "La jungla tropical" (Miguel Cantilo), la figura elegida para representar al represor es el cazador.

El cazador ha muerto entre mis garras
pero al luchar sus balas me llegaron
Aquel hombre ya no importa
esto continúa en mí.

"El disco norteamericano me inspiró mucha rebeldía — dice Luis—, y también lo que sucedía en el país: se empezaba a destapar la olla y ya se hablaba de los terribles genocidios que habían cometido los militares durante la represión."

Según Del Guercio, los conciertos de Almendra "tuvieron en mí varias motivaciones extramusicales. Las cosas estaban tan mal entonces que necesitábamos recordarle a la gente que habíamos estado en otro momento mejor y que Almendra había sido parte de ese momento. Queríamos golpear, producir un efecto de shock tocando esas canciones. Tal vez suene un poco omnipotente, pero la gente vinculada a nosotros lo precisaba. Ahora que estamos en democracia podemos ver esto con otra perspectiva, pero acordate que en esa época se había producido un gran adormecimiento en la gente."

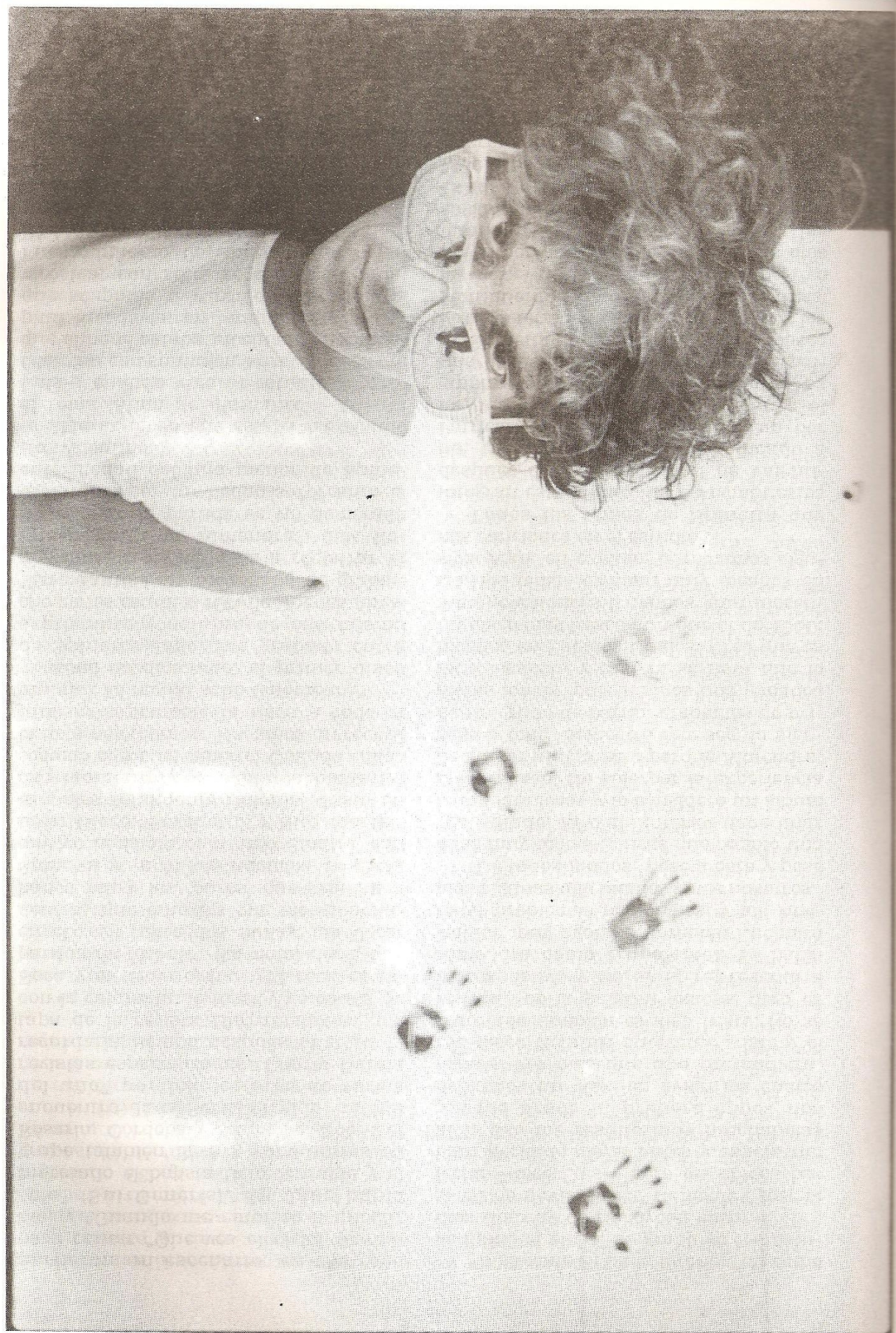
El valle interior

Si la intención del regreso de Almendra había sido "reorganizar la energía dispersa", como ellos mismos ha-

bían definido en un reportaje para la revista *Propuesta*, tras el concierto en Mar del Plata pareció que la energía se volvía a dispersar. Hoy, Rodolfo García, dice que no fue así. "Las actuaciones que hicimos en diciembre y enero nos impidieron concretar la grabación de un nuevo disco en estudio, pero la idea ya estaba definida". Algo similar dice Luis: "El grupo tuvo una tregua porque Edelmiro debía volver a los Estados Unidos y porque necesitábamos descansar después de esos recitales. Pero ahí mismo se convino grabar un álbum que mostrara cómo podía sonar Almendra en 1980".

Mientras tanto, para matizar la espera, en marzo del '80 salieron a la venta los dos volúmenes de *Almendra en Obras* y el 3 de mayo, también en Obras, hizo su debut la agrupación Spinetta Jade en un recital compartido con la Eléctrica Rioplatense que lideraba Emilio del Guercio. "De todos modos yo sabía que iba a tener que interrumpir ese proyecto para grabar con Almendra", dice Luis sobre Jade, que entonces presentó una formación provisoria: el tecladista Juan del Barrio y el baterista Pomo como integrantes fijos, y Lito Vitale (tecladista de MIA) y Pedro Aznar (bajista de Serú Girán) como invitados especiales.

Exactamente un mes después, en junio, y otra vez más en Obras, Spinetta Jade ofreció su segundo recital, con el tecladista Diego Rapoport en lugar de Lito Vitale. Entonces presentaron varios temas que luego grabarían en el primer disco ("Amenábar"; "Alma de diamante"), y algunos del álbum norteamericano ("Ilumina mis ojos" en castellano; "Jade"). El 19 de agosto Luis, sólo con una guitarra, actuó en el festival Bue 80, que se realizó en el Luna Park y también contó con David Lebón, la Eléctrica Rioplatense, John Mc Laughlin, Weather Report, Baby Consuelo con Pepeu Gomes y Stanley Clarke con George Duke. En tanto, el 12 y 13 de septiembre, también el estadio Obras, Spinetta Jade y Serú Girán brindaron un recital conjunto donde, por primera vez, Charly García y Luis com-



partieron un escenario, en ese caso para cantar "Que ves el cielo" (Invisible) y "Cuando me empiece a quedar solo" (Sui Generis). En Jade había ingresado el bajista Beto Satragni y el grupo también llevó a cabo shows en Rosario, Córdoba y Santa Fe. Sobre el encuentro Jade-Serú, elegido "recital del año" por los lectores de varias revistas especializadas, Charly García recordaría tiempo después que "en la tapa de la revista *Hurra* salimos Luis con la caminata de River y yo con la de Boca y el título decía: '¿El rock es un partido de fútbol?'. (La nota) decía que en el rock había dos ramas: los 'deca-dentes', que eran los que me escuchaban a mí, y los 'puros' que seguían a Spinetta y a M.I.A. Además; se decía que yo tenía un clan 'tipo Sinatra' con León Gieco, Porchetto y Nito Mestre. Era algo totalmente ridículo. Justo en ese momento nos veíamos bastante seguido con Luis Alberto. Cuando vimos la nota nos dijimos: 'Hagamos un recital junto y tapémosle la boca a todo el mundo'. El recital salió fenómeno'.*

Alma de diamante, el primer disco de Spinetta Jade, fue grabado entre septiembre y octubre de ese mismo año en los estudios ION de Buenos Aires. "En cuanto Luis terminaba de grabar, nos íbamos a California a registrar el nuevo álbum de Almendra", dice Rodolfo, pero la partida se vio demorada unos días por un hecho sorpresivo: la enfermedad del hijo menor de Spinetta, Valentino.

"Me acuerdo que estaba mezclando el tema 'Alma de diamante' — cuenta Luis— cuando vino al estudio Alberto Ohanian con su mujer, Mirta, a decirme que el nene estaba internado en el hospital Rivadavia, en terapia intensiva, y que se podía morir. Tenía bronquitis virósica, con sólo trece días de vida. Fue un infierno. Por suerte se curó y salió todo bien, pero entonces yo hubiera pactado hasta con el diablo con tal de que Valen no sufriese más."

* Charly García, por Daniel Chirom 'Editorial El Juglar' pág. 37, segunda edición.

Finalmente *El valle interior*, tal como se llamó el elepé, se grabó en los estudios Conway de Hollywood entre el 15 y el 24 de noviembre. "Yo llegué sobre la fecha — dice Luis— pero los chicos habían decidido viajar antes y esperarme allá. Eso me resultó muy hinchabolas porque desde la primera época nos debíamos un viaje en avión los cuatro juntos. Por más que uno pretendiera, ese disco tuvo un antecede-nte triste y el resultado también es algo triste. No sé si triste es la palabra exacta, pero es introspectivo y no sé si representa a Almendra como grupo total. Yo había viajado muy agotado, también Edelmiro tenía problemas personales, y allí tuvimos algunas dificultades entre nosotros.

"De todos modos, pese a esto y pese a las muy malas críticas que recibió una vez editado, *El valle interior* tiene unas letras fabulosas y lo considero un álbum muy valioso. No sólo por la experiencia de grabar afuera sino porque Almendra, pese a todo, demostró que seguía siendo un grupo de barrio: grabamos de primeras tomas, presentamos una temática muy localista y casi ni se nota que lo hicimos en Estados Unidos. Creo que es un disco más fresco aún que el de 1969; aunque entonces teníamos gran inocencia, los temas estaban muy tocados en vivo. Aquí, en cambio, terminamos algunas canciones en el estudio".

Todos los temas de Spinetta que integran este álbum fueron compuestos después de la enfermedad de Valentino, incluso "Amidama" — dedicado a Patricia— que habla de "tu espera por la vida" y parece escrito durante el embarazo. La letra de "Amidama" es una de las más bellas que haya plasmado Spinetta en los últimos años y posee la característica especial de agrupar los sentimientos amorosos en tres áreas: las cosas que el cantante no sabe ("yo no sé por qué extraña razón / tus ojos iluminan las ruinas de mi alma"); las cosas que intuye ("para mí que ni volar es más que amarte"); y por último los "secretos y certezas" ("amo la sal que duerme en tu montaña").

El tema "Miguelito, mi espíritu ha

partido ha tiempo" narra la muerte de un niño ("En el torbellino de los ángeles etéreos / Miguelito el mundo abandonó"), remite a la vieja "Plegaria para un niño dormido" ("nada de plegarias en este sueño tan absurdo / sólo un resplandor te salvará") y está obviamente inspirado en la enfermedad de Valentino. No obstante, Spinetta afirma que "no tiene que ver exclusivamente con eso sino con otro chiquito que conocimos con Patricia ahí, en el mismo hospital, y estaba atacado de una enfermedad incurable. Los padres ya lo sabían, los médicos le daban un par de días de vida y era escalofriante porque todo el hospital hablaba del 'hijo de Spinetta'. Para mí era muy doloroso ver a los padres de este nene — que no sé si se llamaba de verdad Miguelito— con la amargura ya inscripta en los rostros, ante algo irreversible".

Por último, el tema favorito de Luis y "uno de los que más me gustan de todos los que he escrito en mi vida" es "El fantasma de la buena suerte", cuya historia es la siguiente: "Patricia había tenido visiones de fantasmas en una casa que habíamos alquilado justo antes de que Valentino se enfermara. Ella sospechó que había muerto alguien en esa casa, atribuyó la enfermedad a eso, y luego corroboró que, en efecto, allí había muerto repentinamente una mujer, dejando a sus tres hijos. Por eso, cuando completé la letra en Hollywood, imaginé que esta vez me encontraba con otro fantasma, pero que me traía buena suerte".

El título *El valle interior* había sido sugerido por Emilio ("quise poner en la tapa un objeto argentino fácilmente reconocible, como un paquete de Criollitas, y por eso me inspiré en agua Villavicencio"), y luego Spinetta incorporó la frase el título a la letra del tema "Buen día, día de sol". El álbum se completaba con "Espejada", que recuperaba los tradicionales arreglos vocales del cuarteto, y dos muy bellos temas de Del Guercio: "Cielo fuerte (Amor guaraní)" y sobre todo "Las cosas para hacer".

De regreso de los Estados Unidos,

Almendra presentó el álbum a través de una gira nacional, la primera gran gira que realizara un conjunto argentino de rock. 13 mil kilómetros recorridos; 34 actuaciones en 32 ciudades, realizadas entre el debut en Obras (5 y 6 de diciembre del '80) y el final en La Falda (15 de febrero de 1981), donde por única vez el conjunto contó con un quinto integrante: el uruguayo Rubén Rada, quien subió como invitado especial en el tema "Mestizo".

Emilio: El disco *El valle interior* fue un poco accidentado, porque creo que Ohanian manejó las cosas de una manera medio extraña. Teníamos que empezar a trabajar el material de Almendra y Luis estaba grabando con Jade. Yo no entendía qué pasaba. Creo que todo eso es más atribuible a Ohanian que a Luis; supongo que el tipo especulaba con que al hacer la gira de Almendra podía difundir, simultáneamente, el disco de Jade. De hecho, cuando después salimos de gira, llevaba ambos discos. Con Rodolfo nos quedamos un poco mal porque sentíamos que Ohanian especulaba. Pero por otro lado la gira fue muy linda, fuimos a lugares donde nunca había tocado nadie. Ese contacto con la gente fue muy fuerte para nosotros: me acuerdo que en Jujuy una chica se acercó con un niño ciego en brazos y le pidió a Luis que lo acariciara, como si eso le fuese a devolver la visión. Episodios así eran bastante usuales, supongo que era porque la gente del interior estaba viviendo de un modo aún más duro que los porteños todo lo que pasaba en el país.

Rodolfo: Sabíamos que el nuevo disco, al no tener temas que sonaban desde antes en la cabeza de la gente, no iba a lograr una repercusión inmediata. Pero el espíritu era darle para adelante. Igual fue la gira: nos propusimos tocar en la mayor cantidad de lugares posibles, sin fijarnos en los réditos económicos. Por ahí nos iba muy bien en algún lugar y perdíamos dinero en otro, pero al menos esa plaza quedaba abierta para que después fuese a tocar otro artista.

Emilio: Durante la gira tuvimos algu-

nos encontronazos, es cierto. Eran cosas que yo considero repeticiones de nuestra relación adolescente y que, en el fondo, no se habían modificado demasiado. Ahí se dio, incluso, un enfrentamiento entre Luis y yo. Nuestra amistad siempre fue una historia de mucho acercamiento y creo que también de mucha competencia sublimada. Una competencia que no estaba explicitada o puesta sobre la mesa con claridad.

Luis: La relación venía deteriorada por cosas extramusicales. Creo que yo fui uno de los menos entusiasmados con esa gira, porque el clima no era el ideal y tantos días de convivencia no ayudaban. ¿Si *El valle...* fue el último disco de Almendra, para siempre? Prácticamente se podría decir que sí, pero... nunca se sabe. Nunca digas nunca.

Castaneda

Así como *Durazno sagrado* de Invisible estuvo inspirado en un libro de Jung, y *Artaud de Pescado Rabioso* en parte de la obra de dicho poeta francés, muchas letras del primer disco de Spinetta Jade (*Alma de diamante*) están íntimamente ligadas a cuatro libros del antropólogo Carlos Castaneda: *Las enseñanzas de Don Juan*; *Una realidad aparte*; *Viaje a Ixtlán* y *Relatos de poder*.

Los cuatro volúmenes (y otros más, luego publicados) narran la iniciación de Castaneda en manos de un brujo yaqui llamado Juan Matus. La historia del autor/aprendiz es un verdadero misterio: según su propio relato nació en São Paulo, Brasil, en 1935, estudió en el Colegio Nicolás Avellaneda de Buenos Aires y en 1951 emigró a los Estados Unidos donde cursó psicología social y antropología; según una investigación de la revista *Time*, Castaneda nació en realidad en Perú, en 1952, en la ciudad inca de Cajamarca, y entre 1955 y 1959 estudió técnica literaria y periodismo en Los Angeles, para luego seguir antropología. Ambas versiones coinciden en señalar que el viaje a México, para investigar el chamanismo

y la cultura yaqui, existió y fue luego recogido en una tesis que con ligeras modificaciones es la base de su primer libro.

"Confieso que el 'misterio Castaneda' me interesa menos que su obra. El secreto de su origen me parece un enigma mediocre, sobre todo si se piensa en los enigmas que nos proponen sus libros", escribió Octavio Paz en el prólogo de *Las enseñanzas de Don Juan*, donde también comparó el uso de drogas y plantas alucinógenas como el peyote con los *mandala* del budismo tibetano: "un apoyo de la meditación, necesario para el principiante, no para el iniciado". Según Paz, "Castaneda penetró en una tradición cerrada, una sociedad subterránea y que coexiste, aunque no convive, con la sociedad moderna mexicana. Una tradición en vías de extinción: la de los brujos, herejeros y chamanes precolombinos".

Luis Alberto Spinetta trabó su primer contacto con la literatura de Castaneda en 1969, apenas un año después de que se editara *Las enseñanzas...* en inglés; la primera edición castellana data de 1974. "En el año '69 — explica Luis — un filósofo y psicólogo amigo, Pedro Albertelli, me habló por primera vez de las experiencias de Castaneda, pero el primer libro recién lo leí en 1976".

Según Spinetta, "la literatura latinoamericana se divide en antes y después de Castaneda, y lo mismo sucede con la cultura iberoamericana. Es la única literatura de este continente, capaz de responder a tanta obra de arte y tanta magia de la cultura precolombina. Creo que existió una época donde había muchos tipos como Don Juan Matus, miles de ellos, y cada uno intentaba hacer su propio viaje de poder". En cuanto a la relación con viejas canciones como 'El diluvio y la pasajera', dice que "tal vez los indígenas americanos no tenían rayos láser, como yo imaginé en esa letra, pero luego leí a Castaneda y supe que, en cambio, conocían las técnicas del soñar y otras cosas increíbles".

Spinetta emparenta la obra de Cas-

taneda con el realismo mágico que cultivaron autores como, por ejemplo, Gabriel García Márquez, pero hace una salvedad: "En Castaneda no aparece una visión europeísta".

En definitiva son tres las canciones del repertorio de Jade que se basan por completo en Castaneda, mientras que muchas otras poseen alusiones más veladas. Se trata de "Dale gracias", "Con la sombra de tu aliado (El aliado)" e "Ixtlán"; las dos primeras fueron grabadas en el primer álbum, la última quedó inédita al igual que otros temas de esa época: "Ramas de sol" o "Experiencias en el pabellón A".

En "Dale gracias", dos versos ("recuerda que un guerrero / no detiene jamás su marcha") aluden a la figura del "guerrero" que Don Juan explica a su aprendiz Castaneda del siguiente modo: "Un hombre va al saber como a la guerra: bien despierto, con miedo, con respeto y con absoluta confianza"; "un guerrero encuentra esas fuerzas inexplicables e inflexibles porque las anda buscando adrede; así que siempre está preparado para el encuentro". Luego la letra también dice "es inútil que pretendas brillar con tu historia personal", cuando en más de una ocasión Don Juan aconseja "borrar la historia personal porque eso nos libera de la carga de los pensamientos ajenos."*

"Con la sombra de tu aliado", por su parte, remite a varios párrafos de los tres primeros libros. "El aliado es un poder que un hombre puede traer a su vida para que lo ayude, lo aconseje y le dé la fuerza necesaria para ejecutar acciones, grandes o pequeñas, justas o injustas", explica Castaneda en *Las enseñanzas de Don Juan*. Otro pasaje de la canción dice "¡ah! luego en el desierto ves la verdad / y te sueñas con las manos", porque Don Juan recomienda a su aprendiz mirarse las manos durante los sueños.

Pero más allá de estas canciones específicas, en otros temas de Jade también aparecen imágenes que —dice Spinetta— "tal vez fueron tomadas de

modo inconciente de Castaneda, porque luego de leer sus libros yo comencé a utilizar esa iconografía para referirme a los conocimientos ocultos, a una memoria ancestral, a la madre en años luz que sólo ha dejado vestigios".

a) En "Diganlé" (del cuarto disco de Jade, *Madre en años luz*) canta: "todos con sus fibras de láser / sigan la mañana".

"Los hombres se ven muy distintos cuando uno ve", dice Don Juan en *Una realidad aparte* (pág. 28). "El humito te ayudará a ver a los hombres como fibras de luz (...) Un hombre se ve como un fuego de fibras que circulan".

b) En "Un viento celeste" (canción de la primera época de Jade, grabada en el segundo álbum) un verso dice: "Tienes poco tiempo para explicarte / todos los enigmas que te rodean", y otra estrofa agrega: "sólo una vez más nacerás / dentro de un viento celeste que va / mientras danzas con tu sombra".

En *Viaje a Ixtlán*, Don Juan le dice a Castaneda que su problema es que "Crees tener mucho tiempo (...) pues vas a estar aquí sólo un rato corto... para presenciar todas las maravillas que existen" (págs. 122 y 123). Respecto de la danza, en otro pasaje afirma que "cada guerrero tiene una forma específica, una determinada postura de poder, que desarrolla a lo largo de su vida; es una especie de danza" (pág. 216).

c) En "Hombre dirigente" (segundo álbum de Jade) Spinetta utiliza la metáfora: "rejilla del cielo".

"El crepúsculo: ¡allí está la rendija entre los mundos!", dice Don Juan en el primer libro (pág. 143).

d) En "La bengala perdida" (*Téster de violencia*) canta "El ojo que mira al magma".

"En algún momento Don Juan dice que la mujer está más ligada a la naturaleza que el hombre, porque su vagina es como un ojo que mira hacia el centro de la tierra", explica Luis.

Las analogías son muchas más e incluyen desde metáforas como "alguien vio a este anciano / sólo aquí en el desierto" ("Moviola"), hasta un par de casualidades comparables a cuando Luis halló imáge-

* *Viaje a Ixtlán*, pág. 35.

nes de *Durazno sangrando* en el libro de Jung y Wilhelm. En este caso, en la página 172 de *Viaje a Ixtlán* el brujo yaqui sentencia que "un guerrero no es una hoja a merced del viento" (relacionar con "Todas las hojas son del viento"), y en *Las enseñanzas de Don Juan* (pág. 42 y 43) aparece la iconografía casi completa del tema "Amarilla flor" del disco *Madre en años luz* que, sin embargo, según asegura Spinetta, "no está basado para nada en Castaneda sino que está dedicado a una mujer que tiene poderes para hacer el bien". El parecido sorprende al propio Spinetta: la letra dice "yo dejo todo me voy al limbo de tu pie", "te irás tornando sólo miradas / un pájaro más", "que nada toque tu paisaje, amarilla flor", mientras que al explicar la brujería del maíz pinto Don Juan cuenta que "se esconde (un maíz) en el botón fresco de una flor amarilla" y la brujería está hecha "apenas la víctima pisa la flor". "¿Puede comérselo un pájaro antes de que el hombre lo toque?", pregunta Castaneda. "No — responde Matus—, ningún pájaro es tan estúpido, te lo aseguro. Los pájaros no se le acercan".

"Se ha hecho como una especie de mitología alrededor de Spinetta y Castaneda — dijo alguna vez Luis—. Yo insisto sobre este punto: no existe ninguna relación directa entre la literatura de Castaneda y lo que yo propongo en mis letras, sino que simplemente he utilizado visiones de su lectura: visiones del mundo que describe ese autor a mí me han aportado factores poéticos para las letras (...). A través de eso, mucha gente empezó a leer cosas de Castaneda. Me parece genial, el mensaje está cumplido. Ahora, yo estoy muy lejos de poder vivir en la península de Yucatán y tener experiencias con coyotes en el desierto. Más bien que hay que pelear con Segba, el termotanque, los impuestos, miles de cosas de otra realidad y, por lo tanto, no hay posibilidad de que eso tenga que ver con mi forma de vida. Yo no soy guerrero, ni yaqui, ni tarahumara."*

* Reportaje de Javier Martínez Zuviría en *Tiempo argentino*, 25 de julio de 1983.

Los únicos privilegiados

El 14 de marzo de 1981, en Obras Sanitarias, Luis Spinetta se presentó en un festival de "carnaval rock" junto con Nito Mestre y Serú Girán. Tras esa performance solista compuso con Pedro Aznar la música para la obra teatral *Lenny Blues* de Robertino Granados y retomó las actividades con el grupo Jade, donde el bajista Francisco "Frank" Ojstersek reemplazó al uruguayo Beto Satragni que había participado en la grabación del primer disco. Con la llamante formación, el quinteto actuó el 25 de mayo en el Auditorio Buenos Aires, durante el mes de julio emprendió una gira por Tucumán, La Rioja, Catamarca, La Pampa, Bariloche y otros puntos, y entre el 14 y el 16 de agosto volvió al Auditorio Buenos Aires. Para cuando presentó su segundo disco *Los niños que escriben en el cielo* en Obras, el 5 de diciembre, el tecladista Leo Sujatovich ya había reemplazado a Juan del Barrio y quedaba constituida la que fue, para muchos, la mejor de las múltiples alineaciones que tuvo Spinetta Jade.

"La temática es más clara y los temas más frescos", decía Rapoport a la revista *Expreso Imaginario*, comparando el nuevo álbum con *Alma de diamante*. En tanto, Spinetta opinaba que "se dejó de lado la temática de Castaneda (...) Hay una *popización* normal de un violero que no se ha definido ni por el jazz, el rock, el heavy o el rock lavado. Soy básicamente rítmico. Y no hay una utilización cartesiana de los acordes tradicionales. Por ejemplo: he vuelto a utilizar la afinación del MI en RE, la misma que utilicé en 'Las golondrinas de Plaza de Mayo', 'La sed verdadera' y otros temas de Almendra que no se conocen. Esta afinación vuelve a aparecer ahora en el tema 'Moviola'. Creo que Jade es un producto donde prima la búsqueda musical estricta".*

"La intención era hacer un disco más

* *Expreso Imaginario* N° 66, enero de 1982. Nota de Roberto Pettinato.



rápido", explicaba Luis en otro tramo de la nota. "Creo que el hecho de que haya cuatro temas up-tempo ya le da velocidad. En *Alma de diamante* había sólo dos: 'Amenábar' y 'Digital Ayatollah'. (...) Casi todos los temas fueron grabados en primera toma y así quedaron, si no sería como maquillar a una mina para hacerlo el amor".*

Si *Alma de diamante* traía siete composiciones, *Los niños...* incluía diez, mucho más breves y, en algunos casos, más efectivas. Entre las letras se destacaba la belleza de "La herida de París" y "Umbral", una canción — dice Spinetta — "sobre la autovaloración y la omnipotencia". En lo musical, resultaba impactante la veloz introducción de "contra todos los males de este mundo".

— **¿Por qué titulaste al disco *Los niños que escriben en el cielo*, frase que, por otra parte, se repite en "Umbral" y en "Moviola"?**

— No lo sé... creo que la metáfora tiene que ver con los hombres, no sólo con los niños. Los hombres se deslumbran como niños cuando miran el cielo, y todos escribimos en el cielo. Escribimos mirando. La cultura dibujó en el cielo las constelaciones, trazando figuras... e incluso las usó luego para guiarse.

— **Una canción de ese disco se llama "Nunca me oíste en tiempo" y parece relacionarse con "La sed verdadera", un viejo tema de Artaud que decía "sé muy bien que has oído hablar de mí / y hoy nos vemos aquí / pero la paz en mí nunca la encontrarás". ¿Ambas composiciones hablan de tu relación con el público?**

— Es cierto, hay un paralelo entre ambos temas, aunque en los dos casos el verbo "oír" no se refiere exclusivamente a que el público oiga las canciones. Yo le hablo a alguien que está enfrente y le digo que no se coma todas las cosas, pero no hablo de mí o de mi obra sino de toda la poesía. No pretendo intervenir en el juego que se establece entre mi forma de expresión y el público.

* "Lo cual no está tan mal después de todo (1988)", nota del entrevistado.

— **"Sexo" o "El hombre dirigente" son canciones que abordan la temática del poder y, obviamente, el sexo, que luego aparecerán con más fuerza en tus letras.**

— Creo que a partir de haber leído Castaneda cambió en mí la noción del poder. "El hombre dirigente" es una crítica al conchetaje y habla de la necesidad de una toma de posición y de la conciencia social. "Cuando estén secas las pilas de todos los timbres que vos apretás" — cita el tango "Yira, yira" —, o como dice mi tema: "Cuando la bikini te quede fea / cuando el bronceado se esfume de tu piel / ¿quién estará buscándote?". Te vas a convertir en el hombre o la mujer dirigente pero nadie te va a invitar a cenar.

En cuanto a "Sexo", pienso que es uno de esos temas donde realmente algo escribe por vos, y vos no lo podés manejar. Hasta que años después leí la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault, no me di cuenta de lo que había dicho. En un momento canto:

Sexo, cómo poder abordar eso que a
/ veces es amor
Sexo, tu paso es confundir los besos
/ con el dolor
Y es por eso... sexo.

El sexo es el gran "por eso" de todo lo que se puede observar en la naturaleza. La sexualidad está fijada desde la prehistoria genética; es la razón de ser, el gran motor que incita a escribir, a crear, a imaginar, a devanarse los sesos. Si hubiera querido escribir cualquier tipo de metáfora sobre el sexo me hubiese ido por las ramas, porque el sexo es "por eso" y ninguna canción lo dice.

Cuando Spinetta compuso "Sexo" temía por la censura que, para entonces, ya había prohibido la difusión en radio y TV de "Elementales leches", "Me gusta ese tajo" y otros viejos rocks. Ya a fines del '76, recién iniciada la dictadura militar, algún censor había prohibido un poster que ilustraba al *Durazno sangrando* de Invisible porque

"parece una vagina". Sin embargo, "Sexo" pudo ser registrado e interpretado sin mayores inconvenientes, ante una censura que comenzaba a aflojar y lo haría más aún tras la desventura militar en Malvinas.

En abril de 1982, mes en el que estalla la guerra con Gran Bretaña, Spinetta da a conocer un nuevo elepé solista que desde el título parece calificar —aunque involuntariamente— a Leopoldo Fortunato Galtieri: *Kamikaze*. El 21, 22 y 23 de mayo, dos semanas después del hundimiento del crucero General Belgrano, Spinetta Jade ofrece un concierto en el teatro Premier donde interpreta canciones de sus dos primeros discos, estrena el tema "El hombre perdido" y cuenta con la participación especial de Pappo en "Digital Ayatollah".

Días antes, el 16 de mayo, se había celebrado en Obras el "Festival de la Solidaridad Latinoamericana", ante más de 60 mil espectadores. Intervinieron David Lebón, Charly García, Raúl Porchetto, Nito Mestre, Litto Nebbia, León Gieco, Antonio Tarragó Ros, Rubén Rada, Pedro y Pablo, y otros números. A diferencia de las concentraciones que había provocado la visita del Papa Juan Pablo II, y del discurso de Galtieri en Plaza de Mayo, donde fue aclamado por la multitud allí reunida, dicho festival fue el único acto masivo "no institucional" durante la guerra. Canal 9 y varios radios lo transmitieron a todo el país. Semejante repercusión significó poco menos que un espaldarazo para un movimiento musical que hasta entonces había sido considerado marginal y para un público que sistemáticamente había sido reprimido a la salida de cada concierto. "¿Nos están usando para apoyar al gobierno y a la guerra o los estamos usando nosotros a ellos para difundir la actitud del rock a través de los medios que siempre nos estuvieron prohibidos?", se preguntó entonces alguna revista especializada. La respuesta nunca fue seriamente debatida.

Luis Alberto Spinetta también parti-

cipó de este festival. Desde el escenario manifestó que su actuación era "en nombre de la paz" y al concluir su actuación, entrevistado por la revista *Pan Caliente*, declaró que: "Espero que sea un homenaje a la paz y no a la guerra, como se puede llegar a pensar desde algunas ópticas. Como músicos libres de nuestro país, nosotros estamos totalmente convencidos de que la escalada bélica debe terminar. Por otro lado, se tienen que dar pautas para que en la Argentina, ni bien terminen estas negociaciones geopolíticas, se pueda reconstruir. (...) Para que una cultura que ahora nos nuclea a través de este evento —que desde mi punto de vista no es alegre sino triste— esté constituida por más gente con fines realmente más valiosos que la guerra".*

Durante su breve actuación Spinetta interpretó "Umbral" (de *Los niños...*) y dos temas de *Kamikaze* ("Barro tal vez" y "Ella también"), secundado por Rapoport y Sujatovich. Pese a su carácter retrospectivo, ya que recopilaba canciones compuestas entre 1969 y 1978 que hasta entonces estaban inéditas, *Kamikaze* traía dos composiciones cuyo tema central fue entonces más que vigente: "El sacrificio", define Luis. Se trata de la canción que dio título al álbum y de "Aguila de trueno" (Partes I y II), basada en Tupac Amarú. El autor recuerda que estrenó esta última composición "en 1978, y eso caía justo para el momento político que estábamos viviendo, con los torturados, los presos, los condenados sin tribunal, la gente encontrada culpable por cualquier cosa. Es más, el tema de Tupa fue grabado para el disco *A 18' del sol* pero quedó afuera a último momento".

Kamikaze

— Lo que intenté sugerir a través de la letra de "Kamikaze" es la impresión que genera, en un tipo con más o menos

* Revista *Pan Caliente*, junio de 1982. Año 2, número 6.

dos dedos de frente, un guerrero kamikaze. Por más que esté en contra de ese método bélico, en contra de esos tipos que se peleaban por ser los primeros en morir, es una cosa monstruosa que te mueve el esqueleto. Tengo un libro que es impresionante y explica cómo surge el guerrero kamikaze, cuáles son las formas religiosas que lo inspiran. No es ninguna boludez. Los tipos se ganaban el premio de ser dios en la tierra, atención. Y así lo creían. A aquellos que ofrecían su vida por la patria, el emperador les dispensaba el título de dioses. Para una tradición totalmente distinta a ésta, y tomándolo como una cosa que sucedió hace treinta años, es algo que merece respeto de por sí, aunque yo no estoy de acuerdo con la muerte de los kamikazes. La letra lo dice: 'morir así es en vano'. Es decir, para la gracia de un universo superior al de los hombres, el kamikaze es nada más que un suicida, y como suicida no merece un lugar en el reino de los cielos. Pero ojo, que el kamikaze es un noble que se permite a sí mismo la muerte, y de una manera terrible.

(Se va y vuelve con el libro *Los kamikazes*, de Francisco Castro).

— El libro trae una acusación del investigador norteamericano Arthur Wilder contra los Estados Unidos, por el uso de las bombas atómicas contra Japón, uso que se intentó justificar en parte con la aparición de ataques suicidas, prueba irrefutable de que el japonés era un pueblo de irreductibles y peligrosos fanáticos. "Fanáticos" es el juicio más común que se alzó contra los japoneses, especialmente contra los pilotos kamikazes y sus jefes. (Lee) "Se puede y se debe ciertamente deplorar las misiones suicidas, pero sin buscar la manera de hacerlas aparecer como deshonorosas para quienes las idearon o llevaron a cabo", dice. Y acá viene una frase final en la que me basé: "He aquí la última entrevista a otro ex piloto del cuerpo especial de ataque kamikaze: Mi avión estaba preparado junto a los otros cuatro compañeros, entonces llegó el

comandante de la base para advertirnos que la voz del Emperador acababa de comunicar el cese de las hostilidades. Nos comunicó la noticia llorando. Ahora bien, usted pensará que nos sentimos felices de saber que escapábamos de la muerte a último momento. Hoy estoy feliz, por supuesto, pero entonces mi compañeros y yo nos miramos consternados".

Este libro trae unas historias que te volvé loco. Son hermosísimas... Mi posición, ante todo, es de respeto por ese apasionamiento. Por suerte no soy japonés ni tengo el espíritu tan aguerrido como para pensar que podría llegar a hacer eso en mi vida. Creo que hasta me resultaría difícil entregar mi vida por la de mis hijos, a pesar de que eso es, de alguna manera, lo que me espera al haberlos creado. Pero lo que quiero decir es que estoy en contra de la muerte. No concibo la posibilidad de que los hombres se maten ni por inmolación, ni para beneficio de la guerra, ni jugando a los dados o a la ruleta rusa, ni en la calle, ni en los accidentes. Eso no quiere decir que los kamikazes no merezcan una canción, pero ante todo hubiese tratado de evitar una guerra, de haber tenido esa posibilidad. Si hubiera pertenecido a esa tradición, creo que hubiese sido un kamikaze. Aunque dudo que tuviera huevos.

(Fragmentos del reportaje a Spinetta incluido en el libro *Cuatro por cuatro: rock*, de Gabriel Senanes. Grupo Editor de Buenos Aires)

"Este es un mundo de monedas y cospeles. Y si no que den la cara los que pretendieron sólo el 'oro superficial' que pudiese esconder el alma de un hombre ultrajado como el cacique Tupac Amaru.

"Esto es cruel, lo sé, pero ilustra lo tonto que somos al creérnosla en la parafernalia de lo que vendemos, compramos o robamos cuando la verdadera riqueza difícilmente se alcanza. Es menester hoy más que nunca buscar esta riqueza y tener esto como premisa inherente al destino creativo, para

no caer en la destrucción de lo más valioso.

"¿Es muy importante vender discos para que un 'artista' sea? Es muy importante que alcancemos felicidad en el sentido de habernos desprendido definitivamente del standard inventivo para poder dejar paso a nuestras vidas, a nuestras decisiones de ser y a nuestra propuesta por encima del vano hecho del genio, ya que hay algo muy superior que espera ser percibido.

"Vivimos calificando entre los rubros de nuestra ignorancia. Es por eso que admiro profundamente la decisión de aquellos jóvenes kamikazes, al margen de la abominación de la guerra. Su proporción de sensibilidad es dramáticamente más profunda que la de haber permanecido escuchando estas canciones esperando por papá y mamá.

"¿Lamentablemente no hay más kamikazes en la vida creativa?

"Muchos han sido enrolados en la necesidad de crear una oferta para ser consumida. Poco ha quedado del verdadero proyecto de ser en este sinnúmero de cualidades entre las que nos movemos. Y encima sé que muchos no advierten acerca de la direccionalidad de escapar del desafío de vivir, pensando que todo se resuelve con un poco de rock & roll."

(Luis A. Spinetta. Escrito en el sobre interno del álbum *Kamikaze*).

— **¿El kamikaze es el que se juega sólo por la suya?**

— Y se juega por la pasión de lo suyo. Muere por esa pasión: el rockero con su viola y el médico con su bisturí. No quiero no sentir pasión en lo que estoy haciendo, o hacerlo por un simple y determinado compromiso con la gente. Ese es el gran error. Acá, en la guerra de las Malvinas, sé de posta que hubo kamikazes. Pero dejá de lado el plano bélico y ponelo como energía de polenta, aplícalo a la creación, a luchar contra la mediocridad y contra la destrucción del mundo.

(Reportaje en la revista *Vida*, diciembre de 1982).

Barrio di cromo

En 1983 Spinetta editó dos discos y, como Jano, lanzó una mirada hacia adelante y otra hacia atrás. Mientras uno de estos álbumes se llamaba como su barrio natal (*Bajo Belgrano*), hablaba de la guerra y aludía a los años de plomo; el otro (*Mondo di cromo*) mostraba nuevos caminos musicales más cercanos al pop, el uso de nueva tecnología e instrumentos y una temática incluso futurista en canciones como "Yo quiero ver un tren" ("La neutrónica ya explotó / y muy pocos pudimos zafar / ahora el mundo no tiene ni agua").

Tras presentar *Kamikaze*, como solista, el 14 y 15 de agosto del '82 en Obras, Spinetta fue invitado en octubre por David Lebón a su primer gran recital como solista en el teatro Coliseo y allí cantaron juntos "Dale gracias" y el flamante "Yo quiero ver un tren". Luego, en noviembre, Jade anticipó varias canciones de *Bajo Belgrano* en el festival B.A. Rock que se realizó en las instalaciones del club Obras Sanitarias. El festival fue filmado por Héctor Olivera y la película, que incluía un videoclip de "Maribel se durmió" con realización de Renata Schussheim, fue estrenada en el verano del '83. Desde entonces y hasta fin de año, que Jade actuó en el Coliseo, Spinetta no llevó a cabo ninguna presentación pública, excepto un minirecital televisivo por Canal 13, en el ciclo *Badía & Compañía*, donde mezcló novedades como "Canción de Bajo Belgrano" y "Resumen porteño" con "El anillo del capitán Beto" y otros clásicos.

En diciembre de 1983, la nueva formación de Spinetta Jade era César Franov (bajo), Leo Sujatovich (teclados) y Pomo (batería). Con la colaboración de Machi (bajo) y la actuación especial de Pedro Aznar, el conjunto presentó *Bajo Belgrano* y *Mondo di cromo* en el Coliseo, "en uno de los peores conciertos de mi vida — dice Luis —; estaba re-estresado y me quedé sin voz".

"Creo que no fue una buena idea sacar los dos discos casi a la vez — refle-

xiona—, porque se anularon entre sí. Lo que pasó es que la grabación de *Bajo Belgrano*, que era anterior, se demoró y entonces se me juntaron ambos proyectos. El material de *Bajo Belgrano* ya estaba sacado y ensayado pero empezó a haber una fisura con mi representante, Ohanian, y el grupo entró en un parate, en una etapa incierta: se fue Frank; Rapoport se fue a tocar con David Leblón; casi se va Pomo, también. Mientras tanto yo quería grabar, estaba viviendo en Castelar y tenía muy cerca de casa el estudio Del Cielito. Entonces elaboré *Mundo de cromo* sobre la base de varios demos que había hecho en casa, con la ayuda de una máquina de ritmos que me había prestado Charly. El resultado final de ese disco nunca me satisfizo; me parece ambiguo, demasiado ecléctico.

“Por entonces Ohanian había viajado a Europa y yo no tuve asistencia de ninguna naturaleza. Ahí empezó la época dura para mí. Hice por mi cuenta la producción, hasta la tapa de *Mundo...*, y cuando regresó Alberto (Ohanian) retomé el laburo de *Bajo Belgrano*, que ya llevaba un año postergado. Ingresó César Franov a Jade y grabamos entre julio y septiembre, en Moebio, que recién se inauguraba. En el disco hay varios temas escritos a medias con Sujatovich y allí debutó como técnico de sonido Mariano López, en dos canciones.

“Después de mezclar *Bajo Belgrano* me fui a California, a descansar, y antes de regresar para actuar en el Coliseo me enteré de que Ohanian anunciaba el concierto como ‘la presentación de *Mundo de cromo* y *Bajo Belgrano*’. Ahí me rayé, porque el disco que había que apoyar era el de Jade. El solista, en cambio, era un experimento que yo no quería ‘oficializar’, incluso lo quise reservar como si fuese una edición subterránea. Bueno, al volver hice el concierto y me separé de Ohanian.”

De las canciones grabadas en *Mundo di cromo*, se destaca especialmente la letra de “Cuando vuelva del cielo”. Sobre algún parentesco entre el

que entonces fue el tema más difundido del disco, “No te alejes tanto de mí”, y el conocido “No te pares tan cerca de mí” de The Police, Spinetta opina que “es improbable porque por entonces yo no había oído casi nada de ellos”.

La línea divisoria entre la temática de *Mundo di cromo* y *Bajo Belgrano* no era tan clara, de todos modos, ya que una canción como “Días de silencio” se emparentaba con ciertas imágenes de “Resumen porteño” o con el espíritu de “Maribel se durmió”, tema dedicado a las Madres de Plaza de Mayo.

“Hoy el lobo suelto está”, “la voz de alguien se empequeñece / hay ruidos de pasos por la piel” cantaba Luis junto a Pomo y Machi (Invisible) en “Días de silencio”, una composición sobre “la opresión y la represión”. Los últimos versos de “Resumen porteño” expresaban, por su parte, la sorpresa de un tal Cacho que sale de pesca y mientras mete los pescados en una bolsa de nylon reflexiona que “usualmente sólo flotan cuerpos a esta hora”.

— *Bajo Belgrano* es Spinetta buscando que la gente no lo disocie de la realidad que vivimos todos. ¿Así que yo no sé narrar historias cotidianas? A ver si lo intento. El disco es bien porteño. Son todas cosas que responden a la iconografía natural del bonaerense. Interviene ese río tan perlado que nos ha dado una añoranza tremenda, una permanente melancolía. Yo soy de ahí, y siento esa realidad del bajo que ahora está mezclado con tanta muerte que hubo injustamente en la Argentina. En el disco están también los personajes típicos, el tipo que se evade tomando pastillas y está listo del bocho, y los viejos tienen guita y le pagan un pasaje a Río de Janeiro. Está Agueda que se da con el psicoanálisis, y engorda a pesar de todo. Y está el “mersa” que somos todos nosotros en parte, aunque nos cuesta aceptarlo. Ese tipo va a pescar y arma su tanza con el alba para darle la espalda al mundo cruel y gozar del día y, de pronto, como saca un pescado también saca un cadáver “NN” dentro de una bolsa de nylon.

Lo que le resultaba raro a Cacho —agrega— era que a esa hora no hubiese aparecido ningún cadáver. Porque de hecho se encontraban cadáveres abajo del río, llenos de piedras, ¿no?

— **“Maribel se durmió”, dedicado a las Madres, ¿puede leerse como “Maribel desapareció”?**

— En realidad yo compuse “Maribel...” acompañando la convalecencia de Valentino. Yo le silbaba la Novena Sinfonía de Beethoven y de ahí surgió la melodía de la canción. Mientras la tarareaba fui llegando a la conclusión de que si a Valen le pasaba algo malo, yo iba a tener que seguir cantando esa melodía, que no iba a llorar toda mi vida. Probablemente eso sea sólo una teoría, pero la letra tiene ese sentimiento: “canta tus penas de hoy”. Este trasfondo me motivó a dedicarle el tema a las Madres de Plaza de Mayo para que no llorasen a todos los seres que desaparecieron, sino que les cantasen. Y fijate que lo que hizo Sting con ellas tiene algo que ver: él bailó las penas. Pero Maribel no es una desaparecida, sino que la dedicatoria fue como una inyección de fe y de polenta para sostener los momentos terribles que habían vivido.

En noviembre de 1983, semanas después de la publicación de *Bajo Belgrano*, el suplemento “Cerdos & Peces” de la revista *El Porteño* presentaba una nota titulada “Rock y derechos humanos” donde, entre varios, hablaban Miguel Abuelo, Miguel Cantilo, María Rosa Yorío y Luis Alberto Spinetta, quien decía: “Las Madres de Plaza de Mayo merecen mi mayor respeto, pero yo tengo tres hijos y una esposa. Para mí, las Madres de Plaza de Mayo son mi mujer que está lidiando todos los días con mis hijos. Y entrar a gritar a Plaza de Mayo para que me metan una bengala en el ojo... me voy a mi casa y estoy con mis hijos, y ésa es una forma de estar luchando por lo mismo”.

En otro tramo revelaba que “el pelado Hidalgo Boragno, fotógrafo que hizo la tapa de *Alma de diamante* y *A 18' del sol*, gran amigo, desapareció duran-

te nueve meses. Lo encapucharon y lo torturaron incansables veces, y después lo soltaron porque era inocente. Murió y todo lo que le hicieron aceleró el proceso de su muerte, porque estaba enfermo. Tengo amigos que fueron torturados en una comisaría por tener un fasito de yerba en el bolsillo... y no porque fueran raptos de un dirigente cipayo de los intereses argentinos”.

— **“¿El rock dejó testimonios de su disconformidad ante todo esto?”** —se preguntaba en la nota.

— En las épocas que yo sentí más cerca el dolor de esa gente que sufría ese tipo de atrocidades e injusticias yo hice las canciones que me parecieron las más místicas y líricas de todas, porque la manera de resarcirme del sufrimiento no era ponerme a hablar de eso y seguir embadurnando con la mierda de otros mi creación.”

Democracia

“Voy a votar por el candidato que más se asemeje a lo que yo quiero, a pesar de que los veo a todos demasiado adustos, solemnes, histéricos y cabezones”.
(Revista *Pelo*, octubre de 1983)

— **“¿Votaste por Alfonsín?”**

— No voté porque estaba en Los Angeles. Quise votar en la embajada pero había más de tres mil personas y como no se sabía cuándo nos iban a atender, me fui. De todos modos llamé a Patricia la misma noche de la elección y me alegré de que triunfara el doctor Alfonsín.

— **“¿Por qué? ¿Eras radical en tu fuero íntimo?”**

— No, pero de los candidatos era el más coherente. Eso sí, lamento profundamente las intervenciones del ministro del Interior.

— **Tróccoli.**

— ¡Por favor, ese tipo! Mirá que linda manera de empezar la democracia: para él las drogas son sinónimo de subversión.”
(Reportaje en la revista *Libre*, mayo de 1984).

"No voté, estaba de viaje. No sé... no hubiese votado por nadie. (...) No estoy de acuerdo con la política religiosa del gobierno, con la senectud de las ideas, con el metabolismo del organismo de Alfonsín que pienso que es un ser que no puede dirigir porque está muy viejo, que Dios me perdone. Yo quiero un líder joven, pero joven de cabeza, que cambie millones de leyes en serio, que mande en cana a los torturadores uno por uno, los de alto rango y los de abajo: el que manejaba la licuadora es un criminal peligrosísimo al que hay que meter en cana".

(Reportaje en la revista *Satiricón*, noviembre 1984)

"Hay un gran abulonamiento en el alfonsinismo pero también muy buenas intenciones de llevar las cosas adelante y, como en el peronismo, hay grandes fraudes. Lo que pasa es que en el peronismo se desenmascara mucho más violentamente lo que sucede en el poder (...) Creo que todos nosotros tenemos un aspecto socializador. A la hora de las ideologías, que yo sepa, ninguno de los músicos es de derecha, porque ya el aspecto socializante de una agrupación musical conlleva a energizar una 'parte socialista del alma'... ja, ja... si es que al alma, pobre, le podemos tirar semejante cacho de carne encima".

(*El Porteño*, N° 57, septiembre de 1986).

Años luz

Si en *Bajo Belgrano* Spinetta había renovado su vocabulario poético, incorporando palabras nuevas para él pero de uso cotidiano, como "walkman", "auto-estéreo", "psicoanalistas" o "cóctail"; con *Madre en años luz*, el cuarto disco de Jade, se asiste a un gran cambio musical.

"— **¿Madre en años luz significó para vos el nacimiento de una nueva visión musical?** — se le preguntó a Luis, en 1987, en el diario *La Razón*.

— Podría decirse que sí. Estancarse en un territorio aislado, en un solo

aspecto de la creación, es muy limitado. (...) Y se fueron dando novedades, como el uso de la batería digital, que después en *Privé* se convirtió en la panacea", dijo entonces.*

— **¿Por qué comenzaste a usar batería digital?**

— Al principio lo hice para reemplazar a Pomo, que no iba a los ensayos, estaba muy caprichoso, pedía mucha guita para tocar. En fin, tendría sus problemas como yo tengo los míos, pero me vi obligado a llegar a la grabación sin realmente poder llevar la batería ensayada. Entonces grabé todas las partes en una máquina de ritmos que me prestó Pedro Aznar. Fue mi debut escribiendo batás y me fue muy bien. *Madre en años luz* es un disco que amo. Es tanta la distancia que siento entre cualquier otro disco y éste, que algún fana mío puede llegar a decirme que estoy loco, que no es tan así.

— ***Madre en años luz* es el primer disco con master digital grabado en Argentina. ¿Esa diferencia que vos sentís se debe al gran salto tecnológico que se aprecia con respecto al álbum anterior, *Bajo Belgrano*?**

— No sólo a eso, también está dado por el aporte de los músicos con los que estaba: Juan Carlos 'Mono' Fontana (teclados), Lito Epumer (guitarra) y César Franov (bajo). Yo considero que el Mono es un excelente arreglador y un verdadero artista, al igual que Lito Epumer. Otros músicos con los que he trabajado son súper artísticos pero no son artistas. Con Lito y el Mono alcancé un grado mucho más artesanal que antes. El Mono es mi ídolo a nivel musical, nunca me pasó algo así con otro tecladista, sin desmerecer a ninguno.

El título del disco constituyó un homenaje a Madre Atómica, un viejo grupo que Fontana y Epumer habían formado a mediados de la década del '70 y por el que también pasó Pedro Aznar. "Aunque yo no vi al grupo en vivo, y recién los escuché tocar años

* *La Razón*, 17 de junio de 1987. Reportaje de Javier Andrade.



después, decidí darle un reconocimiento", dice Luis. Pero, *Madre en años luz* también aludía a "la data de la madre final", como decía un verso de la canción "Diganlé". Explica Spinetta: "Es la madre de todas las informaciones, semejante al big-bang, la gran explosión que dio origen al Universo y que proyectó las cosas a una distancia y una velocidad que se mide en años luz o en otros términos aún más modernos; pero las palabras años luz siguen siendo impactantes para mí".

— **¿Por qué cantas en "Camafeo" que se va a galvanizar la historia?**

— Porque se erigen monumentos y se momifica. La historia está hecha a base de momificaciones, tanto de textos como de hechos y cosas. La historia es una estructura de ida y vuelta, en esta civilización que avanza pero sigue consumiendo lo que dejó atrás. Nos dirigimos hacia el futuro y el pasado es, mientras tanto, una especie de transplante.

— **En "Este es el hombre de hielo" vos decís que "es como un nuevo tótem" y volvés a representar el poder de modo totémico, así como en "Cola de mono" (Bajo Belgrano) hablabas de "la columna de mármol de tu pensamiento".**

— Sí, o como los árboles en otras canciones. Hay una cosa dolménica, es cierto. Creo que todo eso guarda un sentido fálico: algo de mi virilidad está puesto en esta terminología. Cualquier representación del poder desde lo masculino es un falo y esas son las formas que adoptaron las ciudades. En cuanto a la canción que vos mencionaste, no tengo una idea cabal sobre el hombre de hielo: lo imagino como un ser creado a través de la frialdad del mundo, que finalmente asume forma humana y toma el poder. Pero no puede ostentar todo el poder porque ve los noticieros y se entristece, por lo cual en el fondo tampoco es tan de hielo.

— **Quisiera hablar de "¿No ves que ya no somos chiquitos?", una letra cuyos versos están todos encerrados entre signos de interrogación, aun**

cuando se trata de preguntas retóricas. ¿El "nosotros" utilizado en la canción se refiere a Patricia y a vos?

— Sí, me acuerdo que la compuse en la quinta de Castelar, al lado de Patricia, y que la empecé a cantar con la letra y la música al instante. Fue medio misterioso. La temática del tema se relaciona con el hecho de que ambos nos dábamos cuenta de que los nenes estaban creciendo, y mucho, y nosotros ya no éramos los chiquitos o los loquitos de antes. A la vez hay algo de esa letra que es decepcionante porque creo que una porción de niñez siempre perdura en nosotros y sin eso se muere.

— **¿Qué otras cosas, además del crecimiento de tus hijos, te hacían sentir que ya no eras tan chiquito?**

— No sé, quizás un rollo entre Patricia y yo... una cosa íntima. Un mambo de pareja, de amor.

— **¿Cómo es tu relación con Patricia?**

— Muy apasionada desde que la conocí hasta el día de hoy, y pareciera que esa pasión no se aquieta, lo cual significa que hay un fuego en nosotros. Los niños han solidificado ese fuego de una manera doblemente feo, porque nos quitaron parte de esa pasión a solas, pero al ver que la pasión ha trascendido a otros seres que la vuelcan en una misma cosa, finalmente es como una enorme usina. Una usina de sensualidades y de cosas que, más allá de ser perfectas, representan la vida. Es una relación muy tensa, por la propia pasión que lleva. Es muy fogosa, celosa e inclusive creo que ha sido siempre una relación agresiva, por un gran amor que estimula a la fuerza, al ímpetu de ideas nuevas. Otras parejas por ahí consumen su combustible y se separan. No creo que yo me pueda separar jamás de mi mujer, aunque nuestra vida no ha sido permanentemente un lecho de rosas y tuvimos algunas separaciones. Pero esas separaciones nunca existieron más que por razones primarias y endeables.

— **¿Estás casado con Patricia?**

— Sí.

— **¿Por iglesia y todo?**

— No, iglesia no. Nos casamos por civil el 16 de septiembre del '76. Ella ya estaba embarazada de seis meses de Dante (se ríe), y la boda fue una forma de asegurar la procedencia... o no sé qué. Son rituales frente a la ley. Digamos que fue una standarización para hacernos compatibles con las normas de la ciudad.

Chau Jade

“... Spinetta estuvo esclavizado por sus propias imágenes y muchas veces atrapado en un texto que tiene pocos puntos para conectarse con ‘la realidad’. Es cuestionable desde el punto de vista en que un mundo personal nunca puede construir un mundo tan complejo como el de la realidad y es devorado por esta última. Esto lo convierte a uno en una isla que abastece remotamente al centro de la creación en sí misma como al centro de la realidad más cruda.

“Muchas veces me siento como un cartero sin cartas y sin destino, pero que necesita recalar constantemente en puntos de remota distancia.

“Lo único que sé es que amo la posibilidad de estar vivo y decir y hacer lo que quiera. Ojalá tuviera la magia de mis hijos o de cualquier niño, teniendo en cuenta que los años nos permiten diluir ciertas barreras e instituir otras. Pero el límite es indescriptible y es momento de hacer hacia ese límite...”.

El texto se tituló “Spinetta por Spinetta”, hoy es juzgado por Luis como “hipercrítico”, y fue incluido en el último gran concierto que brindó Spinetta Jade antes de su separación, en mayo de 1985 en el Luna Park, con una nueva formación: Mono Fontana (teclados), Lito Epumer (guitarra), Paul Dourge (bajo) y Pomo (batería). El álbum *Madre en años luz* había salido a la venta en diciembre de 1984 y meses atrás, el 7 de septiembre, Luis había participado en el recital de Iván Lins en el Luna Park, junto a León Gieco y Pedro Aznar.

Jade fue el único grupo de Spinetta

que registró cuatro álbumes consecutivos (“Almendra hizo cuatro discos pero con interrupciones”, acota) y el final de la agrupación llegó en julio del '85, tras un concierto en el Estadio Chico de Quilmes donde Luis estrenó “Tormen-tas de marzo” (que luego grabó en su elepé *Privé* como “Las ventiscas de marzo”).

“En realidad se suponía que el período de Jade iba a durar más, e incluso hicimos lo imposible para tratar de reflotar una cantidad de situaciones antes del Luna Park, que fue un concierto muy lindo y bastante importante, con escenografía de Renata Schussheim. Lo que ocurrió en el seno del grupo fue un desfallecimiento ideológico que por poco me infarta. Hubo planteos ajenos a la parte musical que me dieron el puntapié que faltaba para terminar Jade. Básicamente fueron exigencias de dinero totalmente ridículas y extemporáneas en una formación donde se repartían todas las ganancias por partes iguales. Para el Luna se descargó la tormenta de los cachets, y si bien yo no me dejo pisar, en ese momento me dejé pisar para no llegar a un aplazamiento quince días antes de la fecha. (...) Tras aceptar los condicionamientos me declararé a mí mismo la cesación de la formación. Hicimos seis shows más y murió Jade”.*

Fue entonces que surgió un proyecto con Charly García, quien había subido a tocar en el Luna Park un tema compuesto a medias (“Una sola cosa”), visita que Luis retribuyó semanas después, en la presentación de *Piano Bar* que Charly llevó a cabo en el mismo estadio. “El proyecto —dice Spinetta— nunca llegó a estar definido; veníamos hablando también de la posibilidad de hacer un trío con Pedro Aznar y nunca pasó de lo que se hablaba”.

— **Cuando Charly subió a escena con Jade, tu público lo silbó; cosa que no ocurrió a la inversa, cuando vos fuiste a su concierto. ¿Cómo repercutió esa silbatina en vos?**

* Revista *Cantarock*, N° 54, febrero de 1986.

— Para mí es un peso muy duro que ése sea mi público, pero debí aceptar que es así. Forma parte de algo que yo mismo he creado pero no con semejante intención, como si hubiese inventado la fusión atómica y después otro tipo crea la bomba. No tengo la culpa pero, en parte, el iniciador del asunto fui yo.

— **No entiendo. ¿De qué sos culpable?**

— De haber creado una mentalidad. Yo me inventé una línea artística, un estilo que siempre se caracterizó por una no transa y por la puesta a punto de un mecanismo exhuberante de creación. Algo tipo Dalí que puede llegar a ser aborrecido por momentos.

— **¿Por qué "tipo Dalí"?**

— Salvando las enormes distancias, me identifico con el tipo en el momento en que hace una forma artística y no pretende dirigirse específicamente a la gente, sino comunicarse con el cosmos. Y yo sé que discos difíciles como *Alma de diamante* o algún otro me han hecho un poco un público selectivo, retrógrado, selecto, pese a que la intención de la música era una apertura total.

— **Un público acérrimo.**

— Fanáticos. Lo que más odio es haber creado fanáticos cuando yo nunca he sido fanático en mi obra. Eso es doloroso. Y creo que yo generé parte del fanatismo que llevó a un grupo de gente a chillar a un tipo como Charly. Siento que a mí no me aceptan, tampoco; se han fanatizado tanto que si me salgo de las casillas, si hago algo no contemplado dentro de los límites de su fanatismo, me deben de odiar. En vez de sorprenderse, odian. Pero hay algo de mi obra que parece haber llevado implícita esa cosa sectaria. Se ve que el producto entre mis obras y las mentes, algo "así" (gesto de locura) genera una forma particular de fanatismo. Puedo decir que son unos pelotudos porque me han hecho el objeto de su fanatismo

El tema fue clave durante todo 1985 y estas declaraciones hoy sirven para entender la rebelión que significó el

disco *Privé* (1986), un "trabajo de muchas primeras veces" —dijo algunas vez Luis refiriéndose a las novedades que traía— y donde se incluyó, además, una canción que pregonaba: "No seas fanática".

Pero volviendo al proyecto con Charly García, Luis señala que "el disco que íbamos a hacer se iba a llamar *Cómo conseguir chicas* y creo que no se llevó adelante porque Charly estaba muy loco, y no quiero extenderme al respecto, porque hay una serie de anécdotas y momentos muy duros para mí que no quisiera revivir". Además del tema "Una sola cosa", García-Spinetta habían compuesto a dúo "Rezo por vos", donde el primero "sugirió el título y la idea de la letra" según cuenta Luis. "Pero todo fue muy cortado, Charly estaba produciendo los discos de Celeste Carballo y Fabiana Cantilo, había que estar en el ritmo de García, y a mí eso me rompió las pelotas."

Durante una presentación en el programa televisivo *Cable a tierra*, mientras ambos cantaban a coro "y quemé las cortinas / y me encendí de amor" ("Rezo por vos"), un cortocircuito en la video-cassettera de García, que estaba grabando precisamente esa actuación, provocó un incendio en su departamento. "Se me quemó la casa, para mí era tremendo, pero no lo tomé como mala señal; él sí, me dijo que era culpa de él y yo me puse loco con eso y le tiré un cenicero...",* le confesó tiempo después García al periodista Tom Lupo.

"Quiero aclarar que no hay mala onda para nada. Luis es mi ídolo, sigue siendo mi ídolo. Lo que pasó es que éramos dos ídolos, muy ídolos, y entonces a mí se me hacía raro estar con él".**

Lo cierto es que el disco a dúo quedó "postergado por tiempo indeterminado" y 1985 concluyó sin que García ni Spinetta —por primera vez en los veinte años de historia de rock argentino— editaran ningún disco, quizás de-

* Revista *Quiero Ser*, N° 28, suplemento "Twist & Gritos", abril de 1986.

** Revista *CantaRock*, N° 58.

bido al impacto del proyecto, y a sus secuelas, de las cuales sólo pudieron "recuperarse" al año siguiente.

Charly

— Yo había dejado en manos de Charly la producción del disco, porque lo considero muy idóneo para eso, pero a la vez me sentía en el papel de cable a tierra de él. Eso sucedía por una lógica de comportamiento más que de intención.

Probablemente Charly piense otras cosas de todo esto. Mi forma de ir al frente es muy diferente, mi egomanía también es diferente: no quiero figurar en la tapa de la *Rolling Stone*, no tengo ambiciones que para mí son burdas. Me interesa una vida desde el seno de mis hijos hacia la música, en una relación directa o si se quiere estimulada entre una cosa y la otra. Desde el punto de vista de Charly quizás yo sea un personaje con miedo a ciertas cosas. Sobre todo tengo miedo a hacer el ridículo, y él no le tiene miedo a eso.

Durante el tiempo que trabajamos juntos yo me sentí muy necesitado. Traté de estar cuando él me necesitaba, pero después me sentí rechazado y me dolió mucho. Pensé que había cometido un gran error al acercarme a él para hacer un proyecto. Tolero que nos veamos para compartir una charla íntima, sin chupamedias de turno, pero no podemos embarcarnos en un proyecto porque quedaron un montón de cosas no resueltas. Creo que me tiene una especie de celo ancestral y pareciera que nunca se dio cuenta de lo mucho que lo admiro. Algo de eso hubo en los rayes que tuvimos. Como si él fuera el único en papel de admirador, mientras yo no encontraba la manera de hacerle entender que también me puedo mear con sus canciones. Desde hace unos años que Charly me viene invitando regularmente a que hagamos algo, pero yo me rehúso porque no quiero vivir su entorno.

— **¿Cuál ha sido y cuál es tu relación con los discos y la obra de Charly?**

— La música de Sui Generis nunca

me gustó. Me pareció siempre una música carente de swing. Al lado de la de Almendra me parecía algo tipo María Elena Walsh, pero a partir de "Tango en segunda" (del tercer disco *Instituciones*) y de la propuesta de La Máquina de Hacer Pájaros y Serú Girán, me fui acercando, me empezó a gustar cada vez más su música, y hoy pienso que es un verdadero monstruo de la canción de acá y de todos lados. Un compositor increíble.

De todos modos reconozco que a partir de Sui Generis cambió la historia del rock en Argentina. Creo que el gran poder de Charly, sobre todo en Sui Generis, ha sido poder decir lo mismo de una manera súper simple, abierta al entendimiento de cualquiera. Si Almendra aportó la fantasía, Sui Generis aportó la realidad. Esto tiene un valor inmenso, pero en términos estrictamente estilísticos me cuesta escuchar a Sui Generis, así como muchas veces me cuesta escuchar a Almendra.

— **¿La canción "Pobre amor, llámenlo" que grabaste en tu disco *Privé* sella el final de este fallido proyecto a dúo?**

— "Pobre amor, llámenlo" es el gran amor que yo siento por él, que lo vi en varias situaciones muy jodidas donde lo único que podía hacer era quererlo, o sugerirle que fuera a descansar. "Búsqwenlo, llámenlo".

Privé

Grabado a fines de 1985 en los estudios Moebio y editado en febrero de 1986, *Privé*, el disco número veinte de Spinetta, es un trabajo novedoso, con muchas "primeras veces".

• Es el primer álbum donde Spinetta es acompañado por un coro femenino —integrado por Isabel de Sebastián y Fabiana Cantilo— y canta a dos voces con una mujer, como en "No seas fanática". Sólo en "Only love can sustain" Luis había compartido las voces con la cantante Ren Woods en "A quién culpar".

• Incorpora instrumentos inéditos,

como la armónica que toca León Gieco en "No seas fanática".

- No hay ningún tema instrumental por lo que *Privé* sólo se puede comparar en este aspecto con el primer elepé de Almendra, *El valle interior* (Almendra), *Desatormentándonos* y *Artaud* (Pescado), y *Durazno sangrando* (Invisible).

- Las canciones tienen tempos altísimos. "Quedaron en el tintero varios temas slow-tempo (...) No quería mezclar piezas de ritmo tranquilo junto a rocks como 'Ropa violeta' o 'Una sola cosa'. Por eso el único tema que en realidad tiene slow-tempo es 'La pelicana y el androide'. Lo demás está todo bien arriba; en el metrónomo de los sequencers los temas dan arriba de 120 ó 140, un tempo muy alto".*

- Aquí Luis utiliza por primera vez una batería RX11 y técnicas de sampling. "En el tema 'La mirada de Freud' grabé el encendido de un fósforo y lo usé como un platillo. También sampleamos un lavarropas, un gol relatado por José María Muñoz, unos grillos y ranas en mi vieja quinta de Castelar y hasta mi propia voz".

- En el disco Spinetta también incluye por única vez una canción compuesta junto a Charly García: "Rezo por vos".

"*Privé* está originado en la rebeldía que me provocó la situación con Charly", admite. "Un montón de material que pensaba volcar en ese disco a dúo lo terminé incluyendo ahí".

Algunas características de *Privé* llegaron a desorientar a los seguidores más acérrimos (aquellos a los que iba dirigido el tema "No seas fanática"), y Spinetta lo suponía al declarar en diversas entrevistas que "al que no le guste este disco no habrá comprendido el disco más fuerte que hice".

Parecía por entonces que Luis quería desembarazarse de cierta leyenda. "Ustedes (los periodistas) fomentan el mito Spinetta, fomentan la idea de que intento una estrategia; solamente quie-

ro disfrutar de mis ideas, haciendo lo que me place", declaraba a *Clarín*, y en la misma nota (2/2/86) también se refería a una versión jingle de su tema "Camafeo" que había grabado especialmente para la FM Rock & Pop: "Calamaro o La Torre lo hicieron. Pero conmigo surge ese planteo. Y yo digo, ¿por qué me lo reprochan? ¿Qué se creen que soy? ¿Por qué me condenan a ser el Padre Lombardero del rock nacional? (...) Si escuchan mis discos desde el principio, verán que estoy diciendo que hay que hacer la revolución del eclecticismo." En tanto, en un reportaje publicado por la revista *Humor* confesaba que "lo hice como reacción contra Emilio Del Guercio", quien había firmado una solicitada adversa a la realización del festival Rock & Pop '85 en Vélez Sarsfield, donde además de figuras del rock local intervinieron Nina Hagen, INXS y otros números internacionales.

— A mí me molestó mucho que Emilio se opusiera a una música que no está ideologizada y no representa mayor o menor colonización cultural que la que hemos tenido con Almendra —dice hoy Luis—. Es una farsa ideológica, más allá de que la Rock & Pop y otros productos creativos finalmente tienen que transar en algunas cosas para subsistir y es evidente que no pasan la mejor música local: Piazzolla, Leda Valladares, Litto Nebbia o Tarragó Ros. Pero es que sacando a Fito Páez, o Charly y algunas cosas más, la música de acá no me gusta. Qué le voy a hacer. Entonces prefiero escuchar buena música extranjera, sin hacerme rollos con la izquierda, el nacionalismo o las ideologías.

— **Obviamente el tiempo abrió grandes diferencias ideológicas entre Emilio y vos.**

— Es cierto. Hace mucho que no estoy con él. Tuvimos una vez una discusión bastante jodida y desde entonces no volvimos a tener encuentros, pero sigue siendo una persona a la que quiero muchísimo y me resultaría imposible dejar de pensar en él.

* Reportaje en la revista *Rock & Pop*, N° 5.

— **Charlemos sobre los temas de Privé. Por ejemplo, "La pelicana y el androide".**

— Es el único tema lírico del disco, porque el resto de las letras son algo violentas y bastante atípicas. Me llevó meses desarrollar la letra. Tenía miles de ideas y estrofas, y yo quería que no se perdiera el sentido central de la canción.

— **¿Cuál es ese sentido?**

— La reacción frente a la cibernética, la ideología de la metamorfosis. El tema habla de aquello que ha logrado transformarse hasta dejar atrás su realidad originaria. Los dos protagonistas son de proveniencias tan diferentes que el verbo "procrear" no lo puse sino después de varios meses, tras buscar en vano otro que lo dijera mejor. La idea central era que no sólo se podían enamorar una pelicana y un androide, sino que además podían tener hijos, y esos hijos simbolizan el producto de esa metamorfosis.

— **El fruto de la unión entre lo natural y...**

— ...y lo artificial, claro. Lo que pasa es que yo creo que ambos son androides, finalmente. La pelicana también es androide. No por las características del bicho en sí, sino por la voluntad de querer unirse a un androide.

— **¿Sería algo así como máquinas con rostro cada vez más humano y seres humanos con un costado cada vez más maquinal?**

— Algo así, y a la vez unidos para crear un tercer producto. El tema es una reflexión sobre la indiferencia y el desdén del mundo ante estas metamorfosis. Hay quienes sostienen que algo así no es posible, como si no estuviéramos ya constituidos por partes imposibles.

— **¿El tema "La mirada de Freud" habla de los escritos de Sigmund Freud sobre la cocaína?**

— No, sobre sus escritos en general, y sobre la mirada que ves en sus fotos.

— **Lo preguntaba porque en algún momento hablaste de "la nariz de Freud".**

— Claro, porque él fue prácticamen-

te el introductor del uso nasal de la cocaína. Pero ésa es una característica aledaña.

— **Luego cantas que "la mirada de Freud se inmiscuye en mis asuntos y yo sólo quiero bailar". ¿Es una crítica a los análisis demasiado sesudos, formulada desde un disco que es muy corporal?**

— Es una canción hecha antes de que yo empezara a psicoanalizarme. Está escrita en un momento en el que ciertas lecturas de Freud me conmovieron. Me da la sensación de que Freud es un minero, escarbando en algo que por primera vez se profundiza. Un pionero que se está metiendo en una zona muy densa e inexplorada. E igual que aquel que hace una mina, primero tiene que producir una gran explosión en la cual no importa si se perdió material importante o no. Luego podrá excavar meticulosamente.

Ciertos escritos de Freud parecen los primeros balbuceos de un lenguaje nuevo, e incluso guardan cierta tosquedad. Otros párrafos están al borde de lo literario, aunque yo siempre me había negado a apreciar estas virtudes. Ahora bien, la mirada de Freud, que es una mirada severa, se inmiscuye en los asuntos de cualquiera, se psicoanalice o no, quiera o no. Y no sólo Freud, todo el psicoanálisis.

— **En "Patatas de rana" vos te preguntás: "siglos y siglos después / cuando la canción no exista ya / qué será de esto". Devuelvo otra pregunta: ¿Creés que la canción dejará de existir en algún momento? ¿Imaginas un mundo sin canciones?**

— Por qué no...

— **Tal vez sea una idea muy romántica, pero creo que mientras exista el hombre habrá canciones. Incluso vos lo decís de alguna manera en un tema del disco *La la la*: "Si alguien alza un canto, canta porque es vida".**

— Bueno. Lo que sucede es que a través del término "canción" estoy expresando un montón de cosas que pareciera que van a dejar de existir. En otra parte digo, medio en broma, que no va a haber más mate.

— **Ahí te creo más.**

— No sé. Pienso que es mucho más factible que el mate subsista y las canciones sean simplemente computadoras que hablan. Creo que la belleza y el lirismo pueden llegar a alterarse mucho con el paso del tiempo. Estamos en una etapa culminante de la civilización. En la canción yo hablo de mutación: "razas y pueblos, todo cambiará". Y la visión, la "ultravisión", ante ese futuro es pesimista: "Cielos amarillos sin eternidad y en el obelisco un himen colgará". Es un retrato de los símbolos usados y abandonados una vez que ya produjeron su efecto. No hay nada optimista en esa descripción. Si es optimista pensar que el "super-amor" nos salvará.

— **¿Otra vez "sólo el amor puede sostener"?**

— Debemos sentir amor aunque tengamos patas de rana. Aunque llegando el momento en que la mutación nos haga crecer patas de rana ya no vamos a saber si el recuerdo existe. "No sé si olvidar sirve aquí", dice la letra. Se puede hacer un paralelo con "El anillo del capitán Beto", creo. Es como afirmar que se extrañaría tanto toda esta vida pre-mutación que habría que compensarla con algo, con ese súper-amor. De pronto, para el capitán Beto el súper-amor era el anillo o la inmunidad absoluta que da el universo.

— **Uno de los temas más conocidos de Privé es "Alfil, ella no cambia nada". Cualquiera podría decir que las analogías entre el ajedrez y las ciudades, la vida y las guerras son típicas de Borges, quien a la vez se inspiró en Lewis Carroll. ¿Vos leíste a Borges? ¿"Alfil" está inspirada en él?**

— No he leído mucho de Borges. No leí prosa de Borges. Es algo que me debo. En cuanto a "Alfil, ella no cambia nada", está escrita desde un punto de vista más personal. Es como un ajedrez de todos los días que uno estimula y que se prolonga en todas las tomas de poder.

— **"No cambia nada" se puede leer como "ella no transa".**

— Esa es la idea: no hay trueque, por lo tanto es una guerra mucho más declarada, por lo tanto sobreviene una matanza de peones, caballos y alfiles.

— **"Como un preso voy a ver a través de la pared", decís en "Como un perro". ¿Este tema guarda cierta relación con "Buen día, día de sol", donde también hablabas de un preso que mira desde su celda?**

— Sí, digamos que reiteré una imagen. Siempre imaginé que los presos tienen poderes para ver a través de las paredes, pero en "Como un perro" no me limito a hablar de la cárcel, sino que hay una visión erótica.

En efecto, "Como un perro" es el tema más callejero y costumbrista de un disco poblado de historias de ciencia ficción. Muchos versos parecen piropos populares ("Tengo envidia de ese jean que te sujeta"; "Quiero ser un perro en tu jardín"; "Odio ese sillón que se banca tu tensión"), a la vez otros pasajes retratan "autos blancos cruzando trasmano al sol", "muchacha por Paso del Rey", y hasta se ancla en el tiempo, al mencionar al "nuevo austral", el flamante signo monetario recién aparecido en otro intento anti-inflacionario.

La, la, la canción

Privé fue presentado mucho tiempo después de su salida, el 11, 12 y 13 de diciembre del '86, en Obras, recital que en realidad fue programado para que Spinetta y Fito Páez interpretaran en vivo el material de su primer y hasta ahora único disco como dúo: *La la la*.

Con la grabación de *La la la*, Luis concretó un anhelo que se había postergado junto a los frustrados dúos con Charly García y Pedro Aznar: hacer un álbum junto a otro cantautor. Si desde la aparición de Tommy Gubitsch, Spinetta había asomado siempre acompañado por un talentoso instrumentista o arreglador (Rapoport, Sujatovich, Fontana, etc.), al unirse a Páez volvió a mostrarse más librado a sus propias intui-

ciones, compartiendo la creación con otro hacedor de canciones, tal como había acontecido con Emilio del Guercio durante Almendra, o con David Lebón en cierta etapa de Pescado Rabioso.

Cuando se hizo *La la la*, Rodolfo "Fito" Páez tenía 23 años, acababa de editar *Giros*, su segundo álbum al que luego sucedió un maxi-simple con la participación de Caetano Veloso, y venía de trabajar como compositor y pianista de Juan Carlos Baglietto y como tecladista de la banda de Charly García. Con la grabación de un álbum junto a Luis Alberto Spinetta, el rosarino cumplía uno de sus sueños: compartir escenarios con todos sus ídolos de la adolescencia. Ya había realizado, también alguna actuación al lado de Litto Nebbia y sólo faltaba Spinetta para completar "el circuito porteño", como definió alguna vez.

"Prácticamente pasé mi adolescencia escuchando temas de Luis. En realidad, fue mi ídolo, y siempre pensé que una de las cosas más importantes que podía pasarme en mi carrera era tocar junto a él", declaraba Páez en una de las tantas entrevistas efectuadas durante la grabación del disco. Hoy, Spinetta recuerda que la propuesta de hacer lo que finalmente se llamó *La la la* partió de Fito. "El había escrito una canción, 'Dejaste ver tu corazón', especialmente para mí; un día me la mostró y así nació la idea del álbum, aunque finalmente incluimos ese tema pero cantado por él".

— Era muy difícil contener el ímpetu de Fito para la realización del disco — dice Luis—. Yo estaba entusiasmado, pero él estaba loco. Si no hubiese sido por la insistencia que puso para realizarlo, no sé qué hubiese sucedido, porque la grabadora ejerció serias presiones sobre él. Algunos le decían que haciendo *La la la* se le iba a atrasar su carrera solista. Nosotros nos opusimos a todo eso y contra viento y marea pudimos grabar. Finalmente acopiamos tanto material que tuvimos que hacer un disco doble.

Grabado en los estudios ION entre agosto y septiembre del '86, *La la la*

congregó a una constelación de músicos, entre los que se destacaban el guitarrista Fabián Gallardo, los bateristas Daniel Wirzt y Lucio Mazaira, los bajistas Machi y Fabián Llonch, y el pianista Carlos Franzetti, quien escribió los arreglos de cuerdas de varias canciones y también compuso el instrumental "Retrato de bambis". Según Spinetta, "lo de invitar a Franzetti fue una iniciativa de Fito, y me parece una de las mejores ideas del disco".

El álbum incluyó diez canciones firmadas por Luis, siete por Fito, un tema compuesto a medias ("Hay otra canción") y una brillante recreación del tango-canción "Gricel", de Mores y Contursi. "En cuanto a la producción — dice Spinetta —, el grueso estuvo a cargo de Fito, que se tocó todo".

— ¿Qué le faltó a *La la la* para ser aún mejor?

— Primero te quiero aclarar que yo creo que es uno de los mejores discos que hice, si no es el mejor. Ahora sí, pienso que podríamos haber escrito más canciones a medias o haber trabajado más a dos voces, pero la producción del elepé fue muy veloz. Seguía habiendo grandes presiones de la compañía. Hasta último momento se negaban a darnos horas de estudio, así que hicimos un álbum doble en sólo trescientas horas.

— Algunas de estas ideas que no se pudieron concretar, seguramente se harán en un próximo disco a dúo, ¿no es cierto?

— Sí, pensamos grabar otro disco juntos, que se va a llamar *Anima bendita*. Tenemos muchas ideas para ese trabajo, como musicalizar letras que nos envíen pacientes internados en los hospitales neuropsiquiátricos, o rearmar por completo anónimos populares como "La farolera", "Arroz con leche" y cosas por el estilo... Va a ser una deformidad.

De los veinte temas que integran *La la la*, Luis precisa que, además de los instrumentales, los que fueron compuestos especialmente para el disco son "Atiborrado", "Arrecifes", "Ser-

“Yo creo que esos tipos (como Foucault) nos enseñan cómo tener un grado de rebeldía inteligente. Por eso son bíblicos, aunque no necesariamente tengo que aceptar lo que proponen. A través de ciertas lecturas tenemos la posibilidad de entender, la posibilidad de equivocarnos. Más allá de las consideraciones médicas, del esquema sociológico o del psicoanalítico, estos escritores lo que provocan es un mecanismo de rebeldía que es como un motor. De lo que creíamos que era verdadero, de lo que nos enseñaron, ahora aprendemos a cuestionarnos todo, a invalidar muchas cosas. Justamente porque el camino es seguir invalidando. Sin embargo, a pesar de contradecirse permanentemente, el individuo tiene que encontrar una forma de poderse quedar tranquilo con su conciencia general, con sus finezas y con lo que aparentemente se han denominado bajezas, con todo su ser. A mí me da la impresión de que esos tipos como Foucault no pueden ser tan paranormales como las teorías que elaboran ellos, en su vida de todos los días; no creo que sean tan discontinuos. Siempre hay una actitud rectora: ‘esto no va por esto y esto

no va por otra cosa'. El hecho de que todos estos autores quieran desentrañar las cuestiones más íntimas del ser humano, es para afrontarlas, para pensar que ese canibalismo es lícito. Estamos en un universo que manifiesta permanentemente esas características y el hombre no puede sustraerse".

Las tres canciones "foucaultianas" de *La la la* son "Un niño nace" ("las leyes están cambiando / y un niño nace") y en mayor medida "Serpiente de gas" y "Arrecife". En el primero de estos temas Spinetta dejaba sentado que:

Hay que dislocar el sentido de la /enseñanza
No hay ningún dolor que vivieran /nuestros maestros
Quiero practicar a los dardos sobre un /tirano
Quiero tener sed para aliarme a lo que /la sacia

y luego afirmaba:

Sólo la razón nos propone autodestruirnos
Sólo la razón, viejo rostro de fin de siglo.

En cuanto a "Arrecifes", dos versos decían que "sólo mientras haya ley habrá castigo / sólo es un niño al llorar lo que las guerras ven".

— “Hay que dislocar el sentido de la enseñanza”, decís. ¿Cómo? ¿De qué modo? ¿Para darle cuál otro sentido?

— Bueno, no puedo proveer esa otra idea. Me basta con decir que habría que cambiar eso. Foucault también actúa así en sus escritos, ¿no? Se limita a decir lo que realmente funciona de modo contradictorio, en vez de decir lo que habría que hacer en su lugar.

— Es cierto. En un reportaje c6mpilado en el libro *Microfísica del poder* señala: "Si usted quiere que en lugar de la institución oficial exista otra institución, que pueda desempeñar las mismas funciones mejor y de otro modo, usted ya está cogido en la estructura dominante".

— Ahí está. Lo fundamental es distinguir aquello que se critica, aunque se carezca de una estrategia que reaccione

ante el dilema que se está planteando.

Lo cierto es que el proyecto Spinetta-Páez, además del disco, sólo pudo verse en acción a través de seis recitales. "Fue una pena, podríamos haber actuado más en vivo, hacer un clip o una película", dice Spinetta, pero el proyecto se cortó de modo abrupto al ser asesinadas dos tías de Fito Páez que aún vivían en Rosario.

— Nunca me voy a poder quitar de la cabeza eso que pasó — dice Luis. — Debo confesar que en ese momento relacioné los hechos con la violencia del disco. Entonces me arrepentí de haber escrito una letra como la de "Tengo un mono", donde decía: "Tengo un termo de merthiolate / tengo un trapo con obsidianas" o "soy la araña, la que cura la enfermedad". Me arrepentí de las cosas más violentas que había creado dedicándoselas a Fito. Yo sabía que cuando él leyera esas letras iba a pensar: "qué bestia, qué impresionante". Pero luego pasó lo de las viejas y llegué a sentirme el creador de lo que sucedió. Como si todo se hubiese desatado por la violencia propia de la obra. Sé que es una paranoia, pero lo sentí así y sufrí mucho. A la vez, días antes habíamos estado juntos en su casa de Rosario y a mí me había impactado mucho, porque me había hecho recordar mi casa natal, la de la calle Arribeños.

Bueno, creo que todo esto nos unió mucho con Fito. Cuando me enteré del crimen, traté de asistirlo. El estaba en Brasil y yo lo fui a recibir al aeropuerto. Lloramos juntos, no sabíamos qué decirnos. Cualquier cosa que yo dijera podía herirlo, fue muy difícil realizar el concierto de Obras después de todo eso, pero Fito demostró tener una fortaleza superior a la normal.

Pero, insisto, en su momento creí que *La la la* había provocado lo que sucedió después, porque además Fito le había dedicado un tema a *Woyceck*, que es un film de Werner Herzog espantosamente violento.

— **Se podría decir que las letras pretendían impactar y terminaron impactados ustedes...**

— (Sonido que se podría traducir por Síííí). Claro, toda nuestra finalidad erótica y violenta quedó ridiculizada frente a una violencia para la cual es muy difícil estar preparado.

Téster de violencia

"Voy a empezar a grabar en julio, pero este disco va a tener un proceso distinto. Lo voy a hacer en casa, en un equipo propio de 16 canales, para después mezclarlo en Moebio. Se va a llamar *Téster de violencia*; el título surgió de mi amistad con Fito. Llegué a la conclusión de que, en mayor o menor medida, todos somos un téster de violencia. Somos el territorio sobre el cual se pone en manifiesto la violencia, y a la vez somos el medidor de esa violencia", decía Luis a la revista *CantaRock*, en mayo de 1987.

Por entonces acababa de debutar como actor, personificando a un tal Finney, en un cortometraje titulado *Falsos movimientos*, bajo dirección de Fernando Spiner. "Fue una experiencia fabulosa. Al principio tenía un poco de miedo porque el papel exige que el personaje casi no se mueva, y eso contrasta mucho con mi personalidad electrónica, pero me adapté enseguida". El guión había sido escrito por Eduardo Milewicz y el propio Spiner, también responsable del video *Ciudad de pobres corazones* basado en el tercer álbum de Fito Páez, y Luis compartió la actuación con Sofía Viruboff y Claudio Ginepro, además de componer la música incidental.

En octubre de 1986 Spinetta había ofrecido una clínica musical en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires ("me gusta eso de demitificar que para ser músico hay que estudiar 500 mil años de conservatorio"), y a comienzos del '87 volvió a imprimir un ritmo más regular a sus actuaciones en Capital Federal. En febrero congregó a unas diez mil personas, bajo la lluvia, en un concierto gratuito que se realizó en el Velódromo Municipal. Durante el mes

de marzo brindó un ciclo de shows en el pub Sham's, del barrio de Belgrano, y en junio anticipó algunos temas de su futuro álbum ("Organismo en el aire"; "Lejísimo"; "La luz de la manzana") en el teatro Astral.

En un reportaje entonces publicado por *Página 12*, Spinetta anunciaba la pronta edición de *Téster de violencia* "a través de un sello mío que todavía no tiene nombre" y decía que sus últimas letras estaban inspiradas en ensayistas franceses como Michel Foucault y Gilles Deleuze. "Resulta muy difícil salirse de un texto filosófico, entrar en una letra y, al mismo tiempo, lograr que se conserve el espíritu. Plantea un desafío diferente aunque en las canciones siga intentando hablar de la ley, el placer, el ser. Una cosa es lo que escribo para mí en forma de prosa; al volver a la canción necesito sustento para cantar, sonoridades, imágenes, elementos que poco tienen que ver con texto filosófico puro".

Téster de violencia, no obstante, no fue publicado en 1987 sino que salió a la venta un año después de lo previsto. La demora fue involuntaria y se debió a lo que Luis define como "una mala racha": primero no pudo completar su mini-estudio hogareño por problemas económicos; luego se incendió un micro donde viajaba con sus músicos y las llamas malograron todos los equipos e instrumentos, por lo que debió interrumpir por un buen tiempo sus presentaciones en vivo. "La mala racha se cortó, por fin, cuando empecé a grabar el disco, en abril del '88, en los estudios Del Cielito de Gustavo Gauvry", dice.

El álbum fue presentado el 25, 26 y 27 de noviembre en el Teatro Broadway. El paso del tiempo le permitió a Luis repasar las letras e incluso ordenarlas, de modo privado, según su temática. Así como en el primer álbum de Almendra había dividido las canciones en tres categorías (temas que canta el hombre de la tapa desmayado en el vacío; temas que están en el brillo de la lágrima de mil años que llora el hom-

bre de la tapa; temas que le cantan los hombres a esa lágrima del hombre de la tapa, atados a sus destinos), las composiciones de *Téster de violencia* fueron agrupadas, de manera lúdica, en dos lotes: caídas al cuerpo y evaporaciones. En el primero Luis incluyó el tema "Tres llaves" y los dos temas que finalmente unió para conformar "La bengala perdida": "Buscando un amanecer" y "Pictura". En el segundo grupo enlistó "Lejísimo" (deseo de volar); "Organismo en el aire" (flagelo y amor); "El mono tremendo" (poder); "La luz de la manzana" (el factor alma) y "Sola en la pared" (angustia y virtud).

Pese a su título, *Téster de violencia* no es un disco de hard rock. Tampoco tiene la garra y la "taquicardia" rítmica de *Privé*, ni las letras provocativas de ciertos temas de *La la lá*. Buena parte de las letras están inspiradas en dos libros de Foucault: *Historia de la sexualidad* y *Vigilar y castigar*, en especial el primer capítulo, "El cuerpo de los condenados". Según explica Spinetta, "esas lecturas me motivaron a escribir pequeños ensayos, de los cuales luego tomé imágenes y resumí algunos conceptos".

"En *Vigilar y castigar* se ve claramente cómo ha llegado esta sociedad moderna a un momento en el cual la gente acude a poderes horribles en función de otro poder más horrible aún, que se establece en definitiva para salvaguardar su propio entorno", dijo en una entrevista con *Página 12*. "Uno aprende ahí por qué las cárceles se parecen a los colegios, los colegios a las fábricas, y las fábricas a los conventos. Al hombre se lo encierra para restituirlo adecuadamente a la sociedad y en el mismo acto se le suprime la sociedad. Esa es una paradoja que se cae a pedazos. En el mundo entero el concepto de lo carcelario está llegando a la pudrición total. Te das cuenta de que las cárceles son ahora nidos de SIDA y nadie se reestablece sino que todo se corrompe cien mil veces más. En última instancia, no hay nada más penoso



que simular la libertad de los que están presos”.

La temática del cuerpo, eje central de *Téster de violencia*, resulta novedosa para alguien como Spinetta, que durante mucho tiempo le cantó al alma e incluso bautizó a uno de sus mejores discos como *Alma de diamante*. Este cambio fue simétrico, además, al hecho de que el Flaco pasó de leer con devoción las obras de Antonin Artaud (para quien el cuerpo era la cárcel del alma) a los textos de Foucault (para quien el alma es la cárcel del cuerpo). Dicho de otro modo: si en la “Cantata de puentes amarillos” Luis decía que “las almas repudian todo encierro”, ahora, en “La luz de la manzana” canta que “escondo en mi adentro / cuerpos iguales para un experimento”, y en “Siempre en la pared” afirma: “Un insólito abismo testea los cuerpos / que tan sólo habitan lo que fue”. Claro que ante todo esto Spinetta responde que “de todos modos, el cambio no es tan brusco ni tan absoluto”.

Los únicos dos temas de *Téster...* explícitamente violentos son “La bengala perdida” y “El mono tremendo”. El primero, pese a su aparente inocencia y su melodía atractiva, está dedicado a las “barras bravas” de fútbol e inspirado en un episodio dramático que ocurrió el 3 de agosto de 1983 en la cancha de Boca, cuando un simpatizante del Racing Club (Roberto Basile) falleció al recibir el impacto de una bengala — un excocet exagera la canción — arrojada desde la tribuna contraria.

Sobre “El mono tremendo”, se puede afirmar que es el único surco del elepé con un tempo tan alto. La letra fue escrita por los tres hijos de Luis junto a los de Eduardo Martí, y cerró un círculo: en *Durazno sangrando* Spinetta había musicalizado unos versos de su padre.

La tapa de *Téster de violencia* trae un collage que hizo su hermano Gustavo y una foto color rojo sangre que muestra la cabeza de Spinetta, como expuesta después de un sacrificio. Aquí, la violencia es artística. Las canciones

comienzan de modo abrupto, sin introducciones; abundan los neologismos (“tuvieron un lindo gordi”) y los juegos de palabras: “ya no deseo esta cruz de lactal / salvado y montecristo”.

En el teatro Broadway, Spinetta se presentó con una nueva banda que había estrenado en marzo del '88, en el festival Chateau Rock de Córdoba, donde cantó “No seas fanática” cambiando la letra por “No seas milico” y “No seas Rico”, alternativamente. Habían transcurrido sólo un par de meses del alzamiento de Monte Caseros, liderado por el “carapintada” Aldo Rico.

El tecladista Mono Fontana, el guitarrista Guillermo Arrom, el bajista Machi Rufino y el baterista Jota Morelli fueron quienes acompañaron a Spinetta en la presentación de *Téster de violencia*. Allí, además de recorrer el disco, Luis ofreció una selección de viejos rocks y también interpretó “Para ser un hombre más”, un blues clásico de Manal, escrito por Javier Martínez hacia 1970, que en un principio iba a integrar el álbum. El hecho de que Spinetta volviera a cantar viejos temas sorprendió gratamente a varios de sus seguidores. En tanto, Luis declaraba en varios medios que “creo que estoy empezando a relacionarme mejor con mis antiguos discos”.

Sobre el cuerpo

(Fragmentos de distintos ensayos que Luis Alberto Spinetta, los cuales sirvieron de inspiración para las letras de *Téster de violencia*).

Es imposible concebir una idea de cuerpo vivo sin tener en cuenta la remodelación encadenada que le es necesario llevar a cabo para sustentar un código de equilibrios sutiles dentro de sí, que bien pueden considerarse:

- nucleación en irradiación de volúmenes.
- articulación de un mecanismo de confinamiento que le impide verter su anverso.

• confinamiento, que es un régimen de admisión. (Cuerpo es admisión).

¿Qué es lo indeterminado, sino un cuerpo vivo, cerrado y abierto a la vez?

Desde un recipiente exterior a él, el cuerpo recibe una cantidad compensatoria de un líquido que, por otro lado, se agota dentro de sí.

La inanidad predecesora del cuerpo no se condicionaría a un determinismo de abandonos, por eso las huellas que irónicamente serían asentadas sobre si se verían reconocibles a partir de una zona en derredor a un punto en el que las presencias de las cosas altamente prematuras no se distinguirían de la nada en la que nacen.

No hay huella definida que pueda proceder de la levedad de una partícula mínima con respecto a una sustancia a imprimir, pero el cuerpo es la huella misma con la que la nada marca su dominio. El cuerpo es lo que la nada restituye de sí, tras un proceso que le sustrajo ciertas cantidades por un dispositivo de ingreso.

El cuerpo es manifestación que coincide con el comportamiento indeterminado de lo que se considera como flora de una región.

Cuerpo como flora de una comarca imprecisable que compromete a la nada y a la materia en la distribución conjunta de sus sistemas ecológicos. Cuerpo vivo como flora que se desliza en sí misma de acuerdo a un conglomerado de cultivos.

Cuerpo vívido, únicamente si hay un indeterminado poder al que éste deba responder por medio de acorralamientos de vestigios.

El cuerpo es una sección oprimida de todo cuanto le constituye como materia y como nada. El cuerpo, compuesto por materia, no puede optar por atribuirse para sí el vacío cósmico, por ejemplo. Pero por sí mismo, a través de

su cuerpo intramuscular, opera una opción maximal del vacío cósmico.

Después del cuerpo

El 20 de noviembre de 1989 se editó *Don Lucero*, disco número veintitrés de Spinetta que, a diferencia del anterior, "está centrado en los sentidos y en los sentimientos, no en el pensar"; un álbum entre meditativo – contemplativo, si se quiere – y psicodélico. "No hay ninguna historia contada; no hay narración sino imágenes e impresiones. No es por vía del entendimiento que se ingresa a este disco, no es como en *Téster de violencia* que podían realizarse largas explicaciones intelectuales. Aquí, en cambio, muchas letras no dicen nada. Las letras no existían de antes, guardadas en un cajón o apuntadas en una libreta, como si fue el caso de *Téster*, sino que surgieron y brotaron de la música", indica Luis.

Don Lucero estuvo a punto de llamarse *Segba*, pero finalmente el Flaco optó por este título "que continúa la idea burda de Segba y se acomoda más a la pasión individual que a la revolución colectiva", característica central de su obra si las hay. El álbum fue grabado durante cinco meses en su estudio particular, Cintacalma, y marcó el ingreso a la banda del bajista Javier Malosetti en reemplazo de Machi. Malosetti había sido presentado en sociedad en abril del '89, durante el festival Chateau Rock, en Córdoba.

— Por cuestiones cronométricas el disco debió quedar compaginado con un lado soft, que es el A, y otro más duro, el B — comenta Luis —; es raro. Todos los temas son míos excepto la letra de "Oboi", escrita por Roberto Mouro, el mismo que en *Téster* hizo la de "El Marcapiel". La música de "Fina ropa blanca", que es el tema más viejo del disco, tiene una partecita compuesta a medias con el Chofi.

— El disco está lleno de neologismos. Parece seguir la tradición de "otras palabras" que pedía Caetano

Veloso en expresiones como "wendolin" u "oboi".

— Oboi suena a "oh boy", pero es distinto. En "Oboi" está personificado el espíritu de un niño. En "Wendolín", que es una canción de amor, hablo de lo más obvio: "Si cruzaras la puerta / yo me muero", por ejemplo. Es puro candor... no se puede plantear una visión intelectual ante el amor, que es el eje de nuestra vida que escapa a la racionalidad. Este disco es tan inexplicable como las razones del enamoramiento. No es encarnizado como *Téster de violencia*, que hablaba del cuerpo ante el castigo y ante el sexo. Si en *Téster* había un cobayo sometido a experimentos químicos y tormentos físicos, aquí el cobayo aparece y desaparece. Quiero decir que después de hablar del cuerpo el paso siguiente es lo transmigratorio, la no-materia, lo que viene después del testeo de la vida.

En lo letrístico, Spinetta emplea aquí el recurso de repetir las palabras en vez de buscar sinónimos o metáforas que las sustituyan: "Un sitio es un sitio / un sitio es un arco dorado / no importa, no importa / un sitio es una zona en el alma" ("Un sitio es un sitio"); "Candado / candado astral / marea marea / estero, estero azul" ("Wendolín"), son algunos ejemplos.

En lo musical, dos temas presentan ritmos atípicos para la música que Spinetta venía haciendo en los últimos años: "La melodía es en tu alma" — con una letra donde los verbos aparecen en infinitivo, "fuera del tiempo y de la subjetividad"— es una bossa-nova, mientras que "Cielo invertido" respira un exótico aire moro, además de ser "la letra más etérea del disco", según dice él mismo: "Veo un fuego con las manos dando luz / modulan las miradas entre sí / Hermosa es esta fauna, fauna todavía / Dios o ser pequeña cosa es pixell / La puerta es tan sensual que inhibe". "El pixell — dice Spinetta— es el punto de la computadora". La ilustración de tapa de *Don Lucero* fue hecha por él mismo en una Commodore PC, acaso como una versión cibernética de aquella tapa de

Almendra; así, si el lado A del álbum se relaciona con la tapa ya que consigue un resultado clásico a través de la alta tecnología, el lado B — en especial sus letras— remiten a los momentos más surrealistas y herméticos de su trayectoria, como aquel primer disco de Invisible.

Los extremos de *Don Lucero* pueden hallarse por un lado en la simple belleza de "Fina ropa blanca" (votado mejor tema del '89 en una encuesta del Suplemento *Sí* del diario *Clarín*) y, por el otro, en la extrañeza de "Cielo invertido", donde además la voz de Spinetta se escucha en un permanente *fuera de fase*, como una foto fuera de foco. "Busqué que sugiriera un aire de contemplación de la realidad", dice. "En verdad, mi voz aparece en todos los temas como si fuera una chapa, o algo así. Quise lograr otro sonido vocal, más agudo que en los últimos discos. Quise despersonalizar mi voz como en algunos discos viejos, como cuando cantaba de modo más cambiante, según los colores que sugería cada canción".

La presentación en vivo de *Don Lucero* tuvo lugar el 8 y 9 de diciembre de 1989, en el estadio Obras, con Fito Páez como cantante invitado en "Oboi". Pocos días después, a través de un recital gratuito en Parque Centenario, Spinetta cerró un año que, además de la música, lo encontró entre el cine y la política. Tras haber sido el número de apertura del recital de Rod Stewart en River Plate, el 3 de marzo, donde interpretó solo con guitarra varios temas de *Kamikaze*, "Muchacha ojos de papel" y hasta una canción de Fito Páez que grabó Juan Carlos Baglietto ("Las cosas tienen movimiento"), a mediados de año Spinetta participó en una gira a favor del candidato presidencial por la UCR, Eduardo Angeloz, quien luego perdería las elecciones frente al peronista Carlos Menem. La gira, que algunos medios bautizaron "angelrock" y en la que también intervinieron Charly García, La Torre, Los Pericos, Virus, Sandra Mihanovich, Celeste Carballo, Los Ratones Paranoicos y otros, marcó

el desmoronamiento de aquel precepto según el cual el rock argentino siempre había sido no apolítico, pero sí apartidario; también despertó muchas críticas del público que, viera o no con simpatía al candidato peronista, deploraba la política radical, en especial la referente a derechos humanos, terreno que los artistas de rock siempre consideraron de modo especial. En cuanto al cine, en setiembre se dio a conocer por fin el cortometraje *Falsos movimientos*, filmado dos años atrás y ahora exhibido bajo el nombre de *Balada para un Kaiser Carabela*.

Con muchos cambios en su banda (el ingreso del tecladista Claudio Cardone y el reemplazo de José Morelli por el baterista Marcelo Novatti) Spinetta se presentó el 30 y 31 de agosto de 1990 en la Ciudad Universitaria de Núñez, donde grabó un álbum en vivo, el primero de su carrera como solista y el segundo de toda su historia, luego de *Almendra en Obras*. El show significó el regreso de Luis al círculo estudiantil donde se había forjado dos décadas atrás. Interpretó temas que no hacía en público desde los años setenta, como "La cereza del zar" o "Que ves el cielo", y presentó un inédito llamado "Psicocisne": "Días de sábado dan / psicocisnes en jaulas / Días de lunes, salud / psicocisnes en danzas sagradas".

Mientras su hijo mayor, Dante, se preparaba para debutar con un disco de rap, producido por Andrés Calamaro, Spinetta padre anunciaba la salida de un compact-disc con la recopilación de sus últimos dos trabajos, esperaba la confirmación de su participación en el festival Rock in Río '91 y lanzaba un pronóstico sobre la década por venir: "La música va a ir tendiendo a despojarse de la marca-ción obsesiva de los impactos y los tempos para entrar en una época de ruido y de formas rítmicas indefinidas. No sé si voy a llegar al dos mil. Supongo que sí, si sigo así, pero por ahí me agarra el colectivo 60 y me manda al otro mundo. Ya tengo 40 años y... no sé, a esa edad físicamente empezás a ir para atrás. Espero que se desarrolle el lifting y todo

eso para poder mantenerme como hasta ahora".*

* Diario Clarín, 5/1/90. Nota de Laura Ramos.

Ping pong

— En un viejo reportaje dijiste que "el arte no es compromiso". ¿Por qué?

— ¿Cómo va a ser compromiso? Y en todo caso, ¿con qué? Se supone que el arte está destruyendo los compromisos, sobre todo entre la forma y el pensamiento. Lo que sí sucede es que el arte está comprometido a ser arte. Está como autocomprometido. Para serlo, tiene que romper con todas esas alianzas que podrían estar establecidas por cualquier compromiso. Quizás el único objetivo que tiene el arte es muy soberano, tan soberano que no existe otra cosa a la que le deba dar algo. No está comprometido a dar, sino a anular todos los compromisos para que se pueda ver a través del arte.

— En otro reportaje dijiste: "realmente no me importa si mi público entiende o no lo que digo". Quisiera que ampliaras un poco ese concepto.

— Creo que a nadie le importa si lo entienden o no. En todo caso le importa a un profesor de matemáticas, pero no le puede interesar a un tipo que hace música. La música no se entiende.

— ¿Y las letras?

— Lo que pasa es que hemos hecho de las palabras algo para entender, cuando en realidad son aquello que simplemente está ahí y suena. Yo uso las palabras como música, pero la paradoja es que te tengo que explicar todo esto mediante palabras...

— ¿En qué ocasiones escuchás tus propios discos?

— Cuando voy al baño. Es mi auto-ofrenda.

— Hablo en serio.

— Todas las mañanas de seis a doce. (Ríe). La verdad es que escucho muy pocas veces mis discos, por ejemplo cuando tengo que sacar algún viejo tema para tocar en vivo. En general escucho el último disco, el que acabo

de hacer, sólo las semanas siguientes a su publicación. Luego me desprendo de él, y finalmente lo reencuentro como si fuera un disco de otro.

— **De tus propias canciones, ¿cuáles preferís? ¿Te animás a hacer una lista?**

— ¡Dale, de todos los discos! (Entre divertido e irónico). Una de cada disco te elijo, ¿eh?

Almendra I: "A estos hombres tristes".

Almendra II: "En las cúpulas".

Spinettalandia: "Vamos al bosque".

Desatorméntándonos: "Serpiente (viaja por la sal)".

Pescado 2: "Como el viento voy a ver".

Artaud: "Cantata de puentes amarillos".

Invisible: No sé... "Irregular".

Durazno sangrando: "Dios de adolescencia". (Se ríe). Es todo mentira lo que te estoy diciendo.

El jardín de los presentes: "Los libros de la buena memoria".

A 18' del sol: "Viejas mascarillas"... Es el primero que me acuerdo, en realidad.

— **Así no tiene sentido...**

— (Entre risas). No, quiero seguir. Y poné todo esto.

Sólo el amor puede sostener: "Jade".

Almendra en Obras: "Jaguar herido".

El valle interior: "El fantasma de la buena suerte".

— **Estás diciendo la verdad, antes también elegiste este tema.**

— Este es el único... el resto es mentira.

Alma de diamante: "Sombras en los álamos".

Los niños que escriben en el cielo: "Sexo".

Kamikaze: "Almendra".

Mondo di cromo: "Cuando vuelva del cielo" o "Herido por vivir", no sé muy bien cuál.

Bajo Belgrano: "Bajo Belgrano".

Madre en años luz: "Entonces es como dar amor".

Privé: "Ventiscas de marzo".

La la la: "Instant-táneas" de Fito, y me gusta como quedó la versión de "Gricel".

Téster de violencia: "Organismo en el aire".

— **A vos no te gusta tocar en vivo**

sólo con guitarra, ¿no es cierto?

— No, ahora me gustaría. Durante mucho tiempo no me copaba porque estoy acostumbrado a escuchar la batería. Me gusta sentir a un grupo sonando a pleno.

— **Recibiste un par de ofertas para hacer música de películas y las rechazaste, ¿por qué?**

— Porque aquello que tengo que musicalizar tiene que ser una nave, me tiene que gustar mucho. Pero tampoco me muero por hacer música para cine.

— **¿Te preocupa de algún modo especial que tu música le agrade a las nuevas generaciones, a los pibes que hoy tienen entre 13 y 17 años?**

— No. Creo que hay que respetar su posibilidad de no escuchar mi música y de tomar puntos de referencia en otras cosas. En realidad, estaría muy preocupado si fuera lo único que escuchasen. ¿Vos pensás que todas las generaciones tienen que escuchar mis discos y tienen que seguir en ese camino tradicional?

— **Yo no, ¿y vos?**

— Para nada. Creo que no es tan importante. Me encantaría que todo el mundo escuchase mi música, eso es cierto, pero no es lo más importante. Lo más importante siguen siendo las canciones.

— **¿Te considerarás un poeta? ¿Hablarías de vos mismo en esos términos?**

— Sí, ¿y qué? (Pausa). No, en realidad me considero un tipo que escribe y que puede crear poesía. Me siento poético, no "un poeta".

— **Vos escribís la letra después de la música. ¿Los temas instrumentales son, entonces, aquellos que no te sugieren ninguna letra?**

— Tienen una estructura interior que me exige que sean instrumentales. No sé explicar cómo, pero mientras escribo la melodía me doy cuenta de que no pide una letra.

— **¿Te imaginás cómo será tu música y cómo será la música en general, dentro de veinticinco años?**

— No puedo imaginar mi música en

el futuro. Si lo hago es mentira: estoy pensando en música de hoy. Pero me imagino que en veinticinco años habrá equipos flotantes, *walkmen* que uno va a conducir por control remoto. Trato de imaginar los sonidos de todo eso y supongo que va a haber mucho sampling, pero no sólo de sonidos ajenos sino un sampling de uno mismo.

— **¿Formarías otra vez un conjunto o creés que vas a seguir para siempre como solista, bajo tu nombre?**

— De armar un grupo, el único integrante que tendría sería el Turco Martí. Quizás el Nono Rozitchner... no sé. No creo que vuelva a formar un conjunto eligiendo un nombre, como antes.

— **Pareciera que todos los rockeros, cuando pasan los 35 años, dejan de armar grupos y se dedican a ser solistas.**

— Porque son ellos. Crecen. Pero siempre queda la posibilidad de hacer un conjunto, aunque más no sea para un solo disco, o como forma pirata. O hacer una experiencia como la de Bob Dylan, George Harrison, Roy Orbison y Jeff Lynne.

— **¿Qué es lo que más y lo que menos te gusta de Argentina?**

— Lo que más me gusta es el contacto con los OVNIS que hay en esta zona del mundo. Quiero decir que el no-industrialismo de Argentina hace que tenga un gran avance en otros aspectos: lo atmosférico, lo mágico, lo inexplorado. Si para crecer nos teníamos que envenenar, bueno, ha sido mejor que crecieran los pastos y los animales. Porque eso transmite tanta energía como las industrias. Mejor dicho, nunca las industrias llegan al orden de la industria de la vida. Lo que más me gusta de este país es su ubicación en el globo terráqueo; está en un lugar ideal para nacer. No sé por qué, pero no pensé lo mismo cuando estuve en Nueva York. Este país —no hablo de esta ciudad— tiene algo único.

Lo malo de Argentina, lo que menos me banco, son ciertas mafias que no se han organizado para tener guita acá, sino que son mafias que se llevan la guita afuera. En Argentina hay mafia

como en cualquier lado, pero es peor porque es más explotadora que otras. Me refiero a las familias de la historia argentina que han destruido la noción de la distribución económica; me refiero también a la ineficiencia política y a las eternas comparaciones entre la eficiencia de lo sajón y la ineficiencia de una ceja gallega. Nos comparamos todo el tiempo con lo europeo en vez de creer en esto.

— **¿Crees posible un golpe militar? ¿Qué harías si sucediera?**

— Pese a estos últimos acontecimientos (se refiere al intento de golpe de Mohamed Seineldín, en diciembre de 1988), creo que sólo un giro a una izquierda muy violenta traería la desgracia de una nueva dictadura militar. Es cierto que en 1976 dieron un golpe sin tener un "enemigo" tan grande, sino que tomaron como chivo expiatorio a un grupito de militantes políticos armados, pero en este caso sólo lo harían en un caso aún más extremo. ¿Cómo podríamos lo civiles destruir a los militares si no es con nuestra propia militarización? Pareciera que hay que ir a buscar la muerte con los mismos rasgos de la muerte. Finalmente, todos los movimientos políticos se desencadenan en la fuerza de lo físico y en la muerte. Pero siempre va a ganar, entonces, el más fuerte. Si no queremos perder hay que luchar en otro campo, pero sucede que las formas políticas parecen representaciones de la cuales no nos podemos abstenen. Las únicas opciones ante ellas serían el hermetismo absoluto —una actitud antisocial—, o la marginación y la locura. El problema es que para enfrentar a los milicos nos tendríamos que hacer de una conciencia milicemente cristiana, parece. No quiero creer eso porque, así, la revolución se me convirtió en un paraguas agujereado. La fuerza no cambia nada.

— **La fuerza no cambia nada y me acuerdo de "quién resistirá cuando el arte ataque". ¿El ataque del arte si cambia?**

— Lo que pasa es que el ataque del arte no va al encuentro de una revolu-

ción de fuerzas. Yo veo, por ejemplo, el mundo antes y después de Picasso, de Dalí, de Van Gogh, de Los Beatles y veo que el arte ataca cuando una fuerza elimina las revoluciones sociales. ¿No nos hemos liberado con Los Beatles? La música de Los Beatles cambió el mundo y reinterpretó, mientras duró, el mundo en el que vivíamos. Pero a la vez es producto de la bomba atómica, porque si la fuerza atacó con Hiroshima, el arte contraatacó con Los Beatles. El arte es toda una forma inversa a las fuerzas de la destrucción.

— **Acá, en Argentina, ¿qué arte ha logrado atacar y de qué modo?**

— Creo que atacó Piazzolla, cuando apareció, y lo hizo sin ninguna con-

plación. Los que atacaron son varios: Piazzolla, Ginastera, Borges, Cortázar, cualquiera de los tipos que han inscripto cosas imborrables, pero no por el horror sino por la belleza.

— **¿Almendra?**

— Sí, con Manal y con Litto Nebbia. Es una necesidad: te ponés a ver videos o a escuchar radio y, en realidad, lo que estás haciendo es esperar el ataque de algo que venga y te inunde. Es como cuando ves un cuadro de alguien, no importa quién, y sentís que hay una fuerza que te mete adentro de él. Así es como ataca el arte.

— **¿Algo más, señor Spinetta, para terminar el libro?**

— ¿Cómo? ¿Ya terminó?

fin

LETRAS INEDITAS

Para que me sigas

Voy a conquistar a las naranjas
voy a ser las flores y las sillas
Para que me sigas
para que me sigas
en donde cae la luz
si es de tus ojos la luz
Me voy a pintar primavera
retendré el color de una pradera
Para que me sigas
para que me sigas
si acaso guardas el mar
en tu bolsillo con sal
Hoy haré esconder el sol temprano
las estrellas se pondrán contentas
Para que me sigas
para que me sigas
si el viento duerme en tu voz
si el viento duerme en tu voz
para que me sigas.

(Almendra)

Hombre de luz

Un hombre solo aparece
con él nace la luz
Desde sus manos comienza
la aventura del sol
Hombre de luz que vuela
no me ilumines más
Hombre de luz que vuela
déjame descansar
Deja a la noche que me haga soñar
No lo ves; tu resplandor
nace en las sombras y no se va más
y necesito oscuridad para soñar
El hombre solo se acerca
no lo puedo mirar
Ahora me lleva por las nubes
de una noche de paz
Hombre de luz que vuela
llévame hasta el final
Hombre de luz que vuela
déjame descansar
Quiero ver cómo contigo se puede soñar
y olvidar que una vez
quise dormirme para no ver más
Y necesito un vuelo hasta el sol...
más allá...

(Almendra)

Continuación del hielo en la ciudad

Salta el hombre gordo
y no quiere caer
salta el hombre flaco
y no quiere caer
voy al circo
a verte a mí mismo
trago el tren
de mal y cal
Ya no sé si el pasto
me crece en los pies
o es que el colectivo
me trajo al revés
desde adentro todo es distinto
al pintar de blanco hay paz
Gritan en las canchas
los hombres del bar
En Mau-Mau un rico
pretende rezar
Reverdeces con Carlitos
y al salir el sol
hay una ciudad
Hoy se ha derretido el hielo
hoy no he femontado al cielo
la gente pierde el miedo
hay que perforar el hielo
Hay que remontarse a un cielo
tan duro, tan ciego
qué triste vivir
tan debajo de un sol
de aluminio pintado con rayos
Salta el hombre gordo...
trago el tren
de mal y cal.

(Almendra)

Chocolate (Letra de Cristina Bustamante, música de L.A.S.)

De la casa con olor a té
no te alejes si es que el sol te ve
y mirar hacia atrás no te deja pensar
que termina esa noche
y chocolate es quien se queda allí
Tras aquel cristal el vino es agrio
no queda pan, se filtra el blanco

En el patio destiñó el color
la gramilla crece en un rincón
no hay semillas ni flores, ni un vé de pie,

no hay la luz de los soles
y chocolate es quien se queda allí
ya no huele a té

Solloza el gris, la soledad cuelga de ti
pesa tu piel, lleva el tul azul y la
/tristeza en ti

alzó la voz, dijo es gris,
la soledad cuelga de ti
hasta que el sol te haga feliz
sin pensar más en el que chocolate
se escapó una vez.

(Almendra)

Vine al planeta

Astronaves de sal, álamos de gas
flores con cristal extraño, seres sin
/ ciudad

Vine al planeta, después de muerto
vine al planeta, vine despierto
vine a encontrar la paz
vine a encontrar
vine a encontrar paz

Círculos de pan, plantas con sabor
flores de papel madera, autos de azafrán
Vine al planeta, después de muerto
vine al planeta, vine despierto
vine a encontrar la paz
vine a encontrar
vine a encontrar paz.

(Almendra)

Presentación del Mago de agua

Yo soy el hombre
yo soy el mago de agua
Yo soy el mago
Yo soy el hombre que ama
Por estos días quiero venir a ver
si es verdad que me quieren olvidar

Yo soy quien corre
cuando tu piel escapa
Vivo en los muebles
vivo en todas las casas
Vivo y no saben bajo qué sueño
está mi dolor o si lo puedo hacer canción

Yo soy el hombre
Yo soy el mago

(Opera de Almendra)

Caminata

Dicen que esta calle existe
y a pesar de que camino
no la encuentro
Hoy mis pasos son más lentos
O es que todo va ligero
Más ligero
Alguien me mira
y otros pasan detrás
Voy a buscar al hombre
que me mire hasta el fin
Y por eso sigo yendo...

Dicen que esta ciudad no duerme
porque el sueño la hace lenta
Dicen que esta ciudad tampoco vuela
porque el vuelo no es la tierra.

(Opera de Almendra)

Pibe

Pibe, después de darte a beber
la poca luz que yo sé
tu boca es falsa, siempre falsa
Mira, detrás del hueco jardín
las llamas van a quemar
tu zafarrancho si no cambias, si no cambias.

Amor, sueña de amor la vejez
Es la potencia que ves
No, tu voz se calma sólo en el mar
Si no perdiste el placer
La roca llora para sí... de amor

Quién te pide un dedo a salvar
para enterrarte de pie
con todo el peso de tu peso
Pibe, la radio te hace escuchar
lo que fomenta tu mal
Ya rompe todo, rompe todo

No, tu mente sabe lo que es
Ella no puede quebrar
Amor, juntando trozos de vos

Tu propio espejo tendrás
Espejos, muestren el ají del sol

Yo me paseo por el puente
la salina tiene un soplo de razón
¿Quién soy?
¿Quién sos?

(Pescado Rabioso)

La fiebre paranoica

Vos al nacer
eras un nene
sin fantasmas
en la espalda
Luego al crecer
te cercenaron
tu verdadera identidad
con la noche y con el día
Es tu cuerpo el que cruza
la vía
si vences a la represión
Yeah, yeah, yeah
No mientas más
Mejor mira tus manos
cómo tratan de escapar
de la fiebre paranoica
que te da la sociedad.

(Pescado Rabioso)

Mensaje a las larvas

¿Qué nos separa del punto de partida?
¿Qué nos incrusta en la mayor tiniebla?
Yo desconfío de todas esas suertes
Que se combinan para anular tu cuerpo
Abre la palma gris, nena
¿Quién mueve palmas de sueño?
Abre la puerta ya, pollo
Abre la puerta del cuerpo
La leña se convierte
Al arder su corta espalda como vos

¿Quién pone trabas a todo lo que crece?
Yo desconfío de todas esas suertes
Que se combinan para anular tu cuerpo
Tenés que hacer algo nena
Algo de flores tu vulva
No te quedes así nena

Como el trastorno de un vuelco
Y al dividirse el humo
Como flores y flautas nacerás.

(Pescado Rabioso)

Ella flota por mí

Amanece entre las hojas
Aquellos sueños quedaron atrás
Entonces busco nuevas ropas
Nadie está esperándome
La aldea de Venus está ya quemada
Nube vieja sin cuadrante
A veces pienso en relojes sin fin
Y mientras bebo de mi sopa
Pienso al fin que voy a ser feliz
Cuando me agite sin descanso
Camino y ella flota por mí

Anochece duras sombras
En la colmena la abeja murió
Con la saliva dibujando
Y el olor de un viejo marfil
Me recordó las lapiceras
Corro al fin y ella flota por mí
Por mí.

(Pescado Rabioso)

Nena, tu cabeza va a estallar

Nena, tu cabeza va a estallar
nena, tu mirada va a seguir
Hay un leve impacto
quiero ver tu conciencia gris, si está
Debajo del monte
hay un bosque verde, verde bosque,
/nena

Nena, tu sonrisa veo brillar
Nena, tu cabeza va a estallar
Hay un leve impacto
quiero ver tu conciencia gris, si está
Debajo del monte
hay un bosque verde, verde bosque,
/nena

Si alguien asoma al sol y ve la luz
/crecer

como un pie
será porque ese ser
será porque ese ser

mira, mientras tanto ya me olvidarás
como olvida el ciego a su piel.

(Pescado Rabioso)

Estrella gris

Si todo el mundo comprendiera
el armonioso y dulce sonido del viento
Tal vez no existiría tanta soledad
en nuestros hermosos cerebros
Hay que buscar
hasta encontrarte al fin
en tu darma
estrella gris
El aire cuida tu canción por mí
mientras yo cuido el sueño
El inexorable paso del sol sobre
/tus días
y las olvidadas tardes de la lejanía
Y de tu ventana siempre rota se ha
/caído un ángel
Y en los árboles gimen las pasiones
/vivas

Cuento con tu ayuda
al fin
que es esa estrella
estrella gris.

(Banda Spinetta)

Tanino

No me escribas desde un puerto de tu
/olvido
Ni me llames con tu boca de tanino
porque sé que nuestro amor está
Está más allá de la esperanza
Piedra blanca y esmeralda en el ocaso
Son tus playas las que alumbran el
/arribo

Y detrás de tu corazón
hablas con las mareas del Atlántico
La estrella se descubrirá
y en tí su luz reflejará por fin.

(Banda Spinetta)

Tríptico del eterno verdor

I

En el silencio descubrirás
la inmensa voz de tu corazón
Y al escucharla comprenderás
que tu canción es de plomo aún
En el medio día de tu alma
sabrás que el viento emigra sin cesar

En el silencio transmutador
la lejanía te alcanzará
pero mientras tu árbol dé flores
la piel estrella te ha de guiar
Luego vendrá la distancia
su piel se hará más bella que un sol negro.

II

Hoy veo dos reyes al sol
enturbando su loca piedad
Blanco será el resplandor
que veré en la materia total
Con mis sienes rei
y a mi alma la veo llorar.

III

Hoy abriré mi ensoñación
y me darás una caricia profunda
Eterno verdor en vos, en vos
Así es para mí
Lo leo en tus ojos amor
Eterno verdor
como la encina que florece por siempre

Arbol de luz
ciudad sin flores
Oigo tu amor molecular
Eterno verdor en vos, en vos
Eterno verdor
Lo leo en tus ojos amor
Como la encina que florece por siempre

El sol demente, anciano, errante en el aire
La luna, el sol, el junco, tu voz como brisa
El sol, esfera negra, solitaria, en el cosmos
El mar, pequeño, errante, de fuego.

(Banda Spinetta)

Sólo el amor puede sostener*

No te alejes ya de la mañana
tu vida cambiará
sigue un resplandor
el más pequeño
y el valle se abrirá

En el más puro verdor
podrás guiarte
y el desierto será al fin
de nuestros viejos sueños
No me hieras
que al llegar la luz
el viento en tu piel
parará...
y sólo este amor sostendrá
Quieres un lugar
en este universo
amando lo hallarás
sigue aquella estrella
la más humilde
y el Valle se abrirá

En el más puro verdor
podrás guiarte
y el desierto será el fin
de nuestros viejos sueños

No me hieras
que al llegar la luz
el viento en tu piel
parará...
y sólo este amor sostendrá.

* Versión en castellano del tema "Only love can sustain", del álbum homónimo.

Ramas de sol

Ramas de sol
que disipan la luz en la aurora
vengan a oír
el concierto del ser que se expande

Desde lejos abran sus manos
dejen latir este vida
¿No se dan cuenta
que el silencio del mundo
no escucha nuestro llanto?

Ramas de sol
como brazos de luz en la tierra
vengan a ver
al desierto del ser que se abre

Desde lejos abran sus manos
dejen latir esta vida
¿No se dan cuenta
que el diluvio del mundo
no apaga nuestro fuego?
Es el fin.

(Spinetta Jade)

Ixtlán

Las cañas se desdoblán
en un débil ruido
una vez que el sol las abandona
Y vientos calcinados
respirando su grito
callan frente a la luna de piedra
Ixtlán, Ixtlán
Todo está tan bien en torno al viejo muro
más allá del tiempo, blanco desoir
Sólo tu canción, venida como piel
traspasará mi vida
siglos después, cuando los árboles se
/detengan

Loco laberinto
recamado de cuarzo
más allá de las lomas abiertas
Musgo desvariado
inesperado cántico
por fin se recorta la forma del templo
Ixtlán. Tierra sagrada
Ixtlán. Nada y morada
Amor. Tierra dorada
Ixtlán. Muro de fuego
Amor.

(Spinetta Jade)

Viejos profetas de lo eterno

Viejos profetas de lo eterno
yo me pregunto qué es lo que vendrá
Nuestra miseria no desciende más
y el viejo desierto debería poblarse
y la vieja herida debería sanarse
La profecía es locura

y en el viejo valle entristece el mirlo
y en el viejo bosque enloquece el búho
El ciego viejo, en vano,
va buscando la penumbra sin fin
La virgen con su niño
va buscando el amor que no está

Viejos profetas de lo eterno
yo me pregunto qué es lo que vendrá
Todas las bocas ya secas están
y el viejo desierto debería poblarse
y la vieja herida debería sanarse
El viejo ciego, en vano,
va tanteando con su palo la luz
La mujer que amaba
está llorando con sus senos al sol.

(Kamikaze)

Luna nueva (mundo arjo)

Esta canción de amor
pintó un amanecer indiferente
Perdida y consabida idea de amar
amar por siempre
Entonces vi como un rayo de luz
inconsistente aún
Lo vi nacer al olvido
de los diablos

No sé porqué jadeante el río despertó
como una sombra
Apenas retenido por el ir y venir
de sus difuntos

Esta noche mi casa no está
tengo miedo por tu amor...

Febrero de vinilo rojo carmesí
inútilmente tratando de salvar la seda
/de tu piel

de toda fiera
Y tal vez oí una dulce oración
en el plexo solar
canción de amor contra tanta desdicha

Entonces llega el día
entonces va a estallar
Y por qué toda la poesía
y toda la vida no se juntan

Esta noche mi casa no está

tengo miedo de que el sol...
por fin les caiga

Nueva luna sentada como un gato
en este techo

Luna nueva amiga de la paz
y la verdad

Tal vez vos me dirás:
ya no repitas nunca más mi amor

Y esta tierra que tiembla al hablar
mundo arjo de argentum y dolor
Esta noche mi casa no está
tengo miedo de que el sol...
les caiga.

(Spinetta Jade)

FORMAS INEDITAS